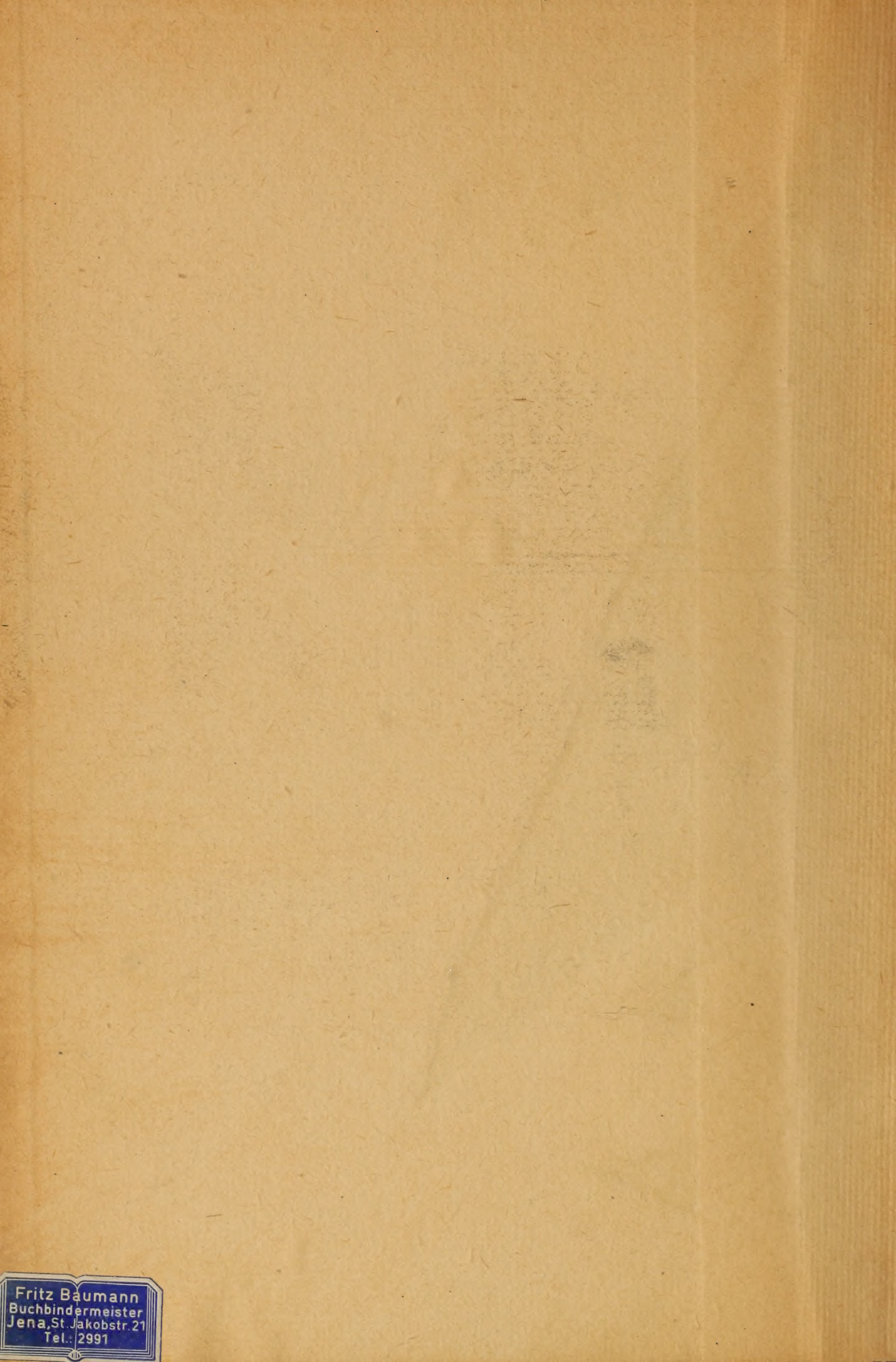
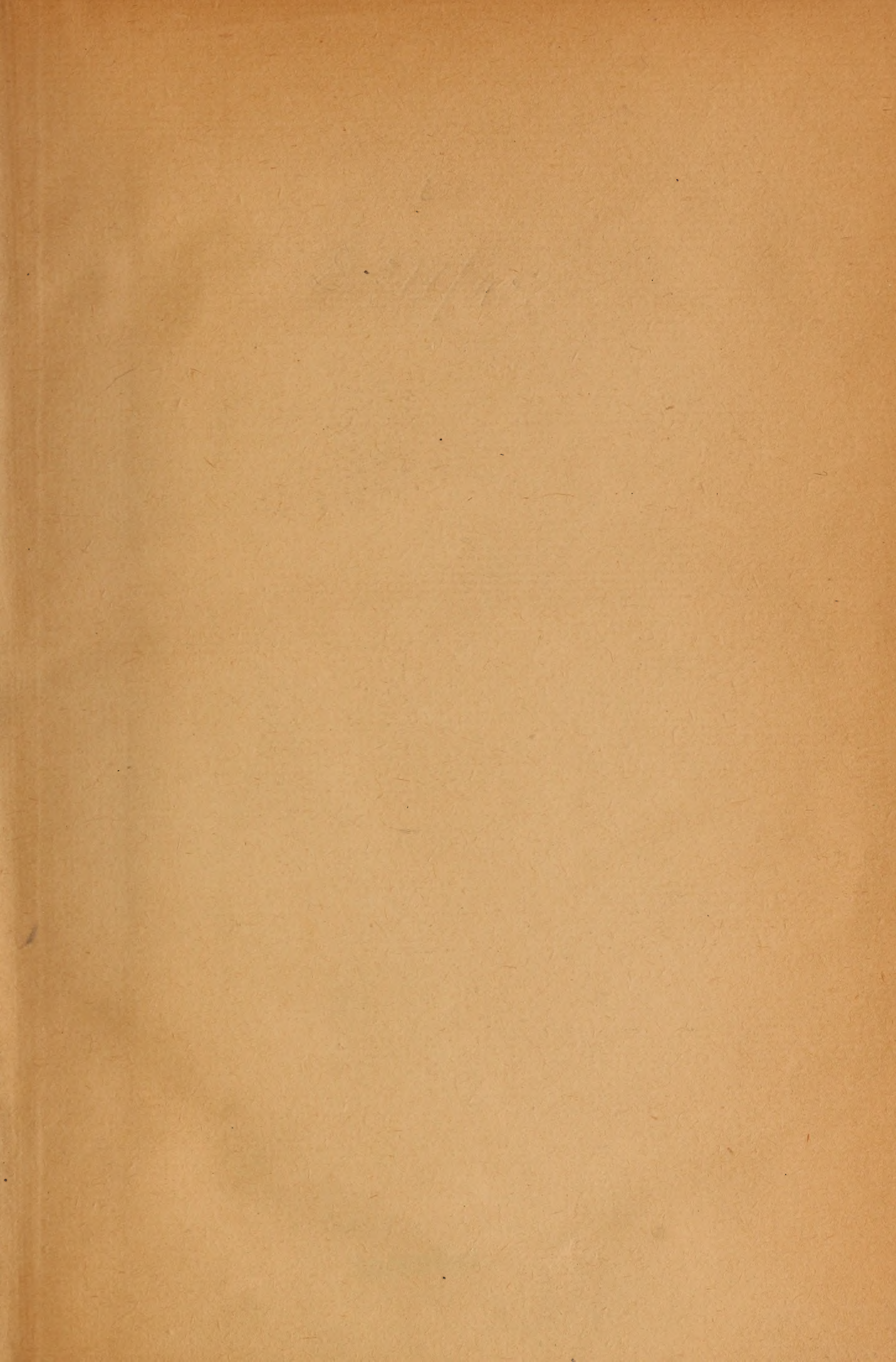
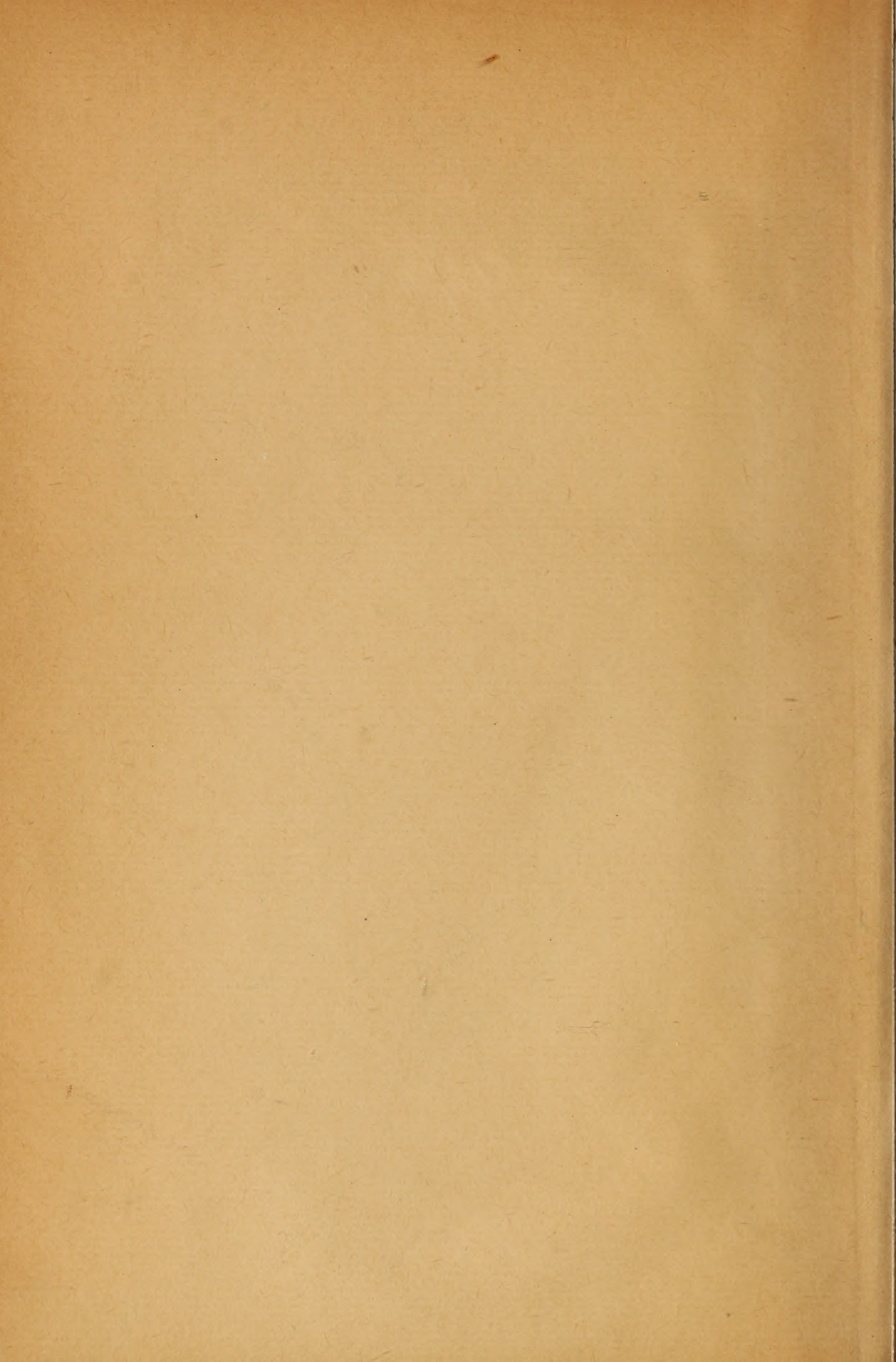
# Max Loßnitzer

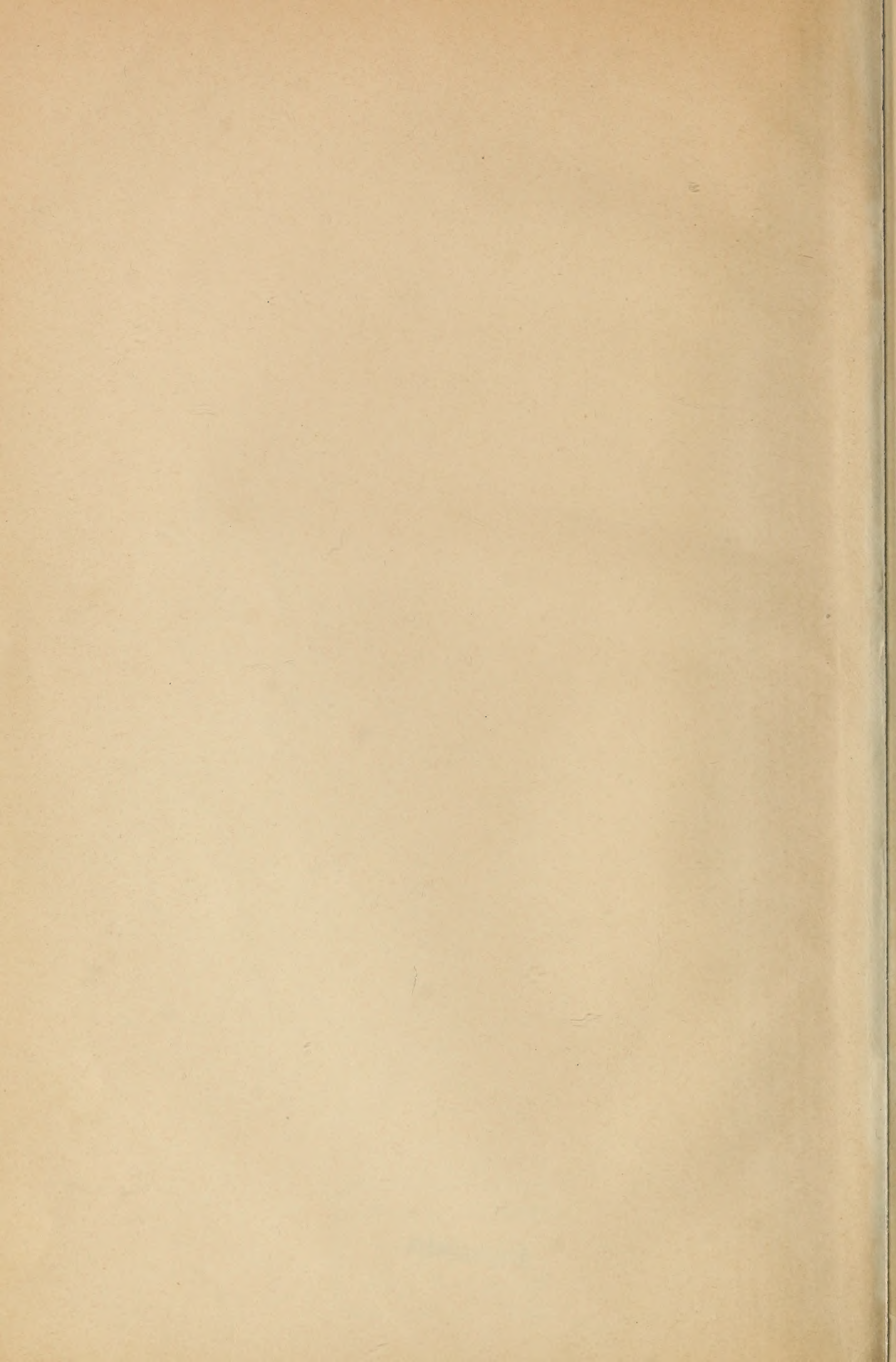
# Veit Stoß

## Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben

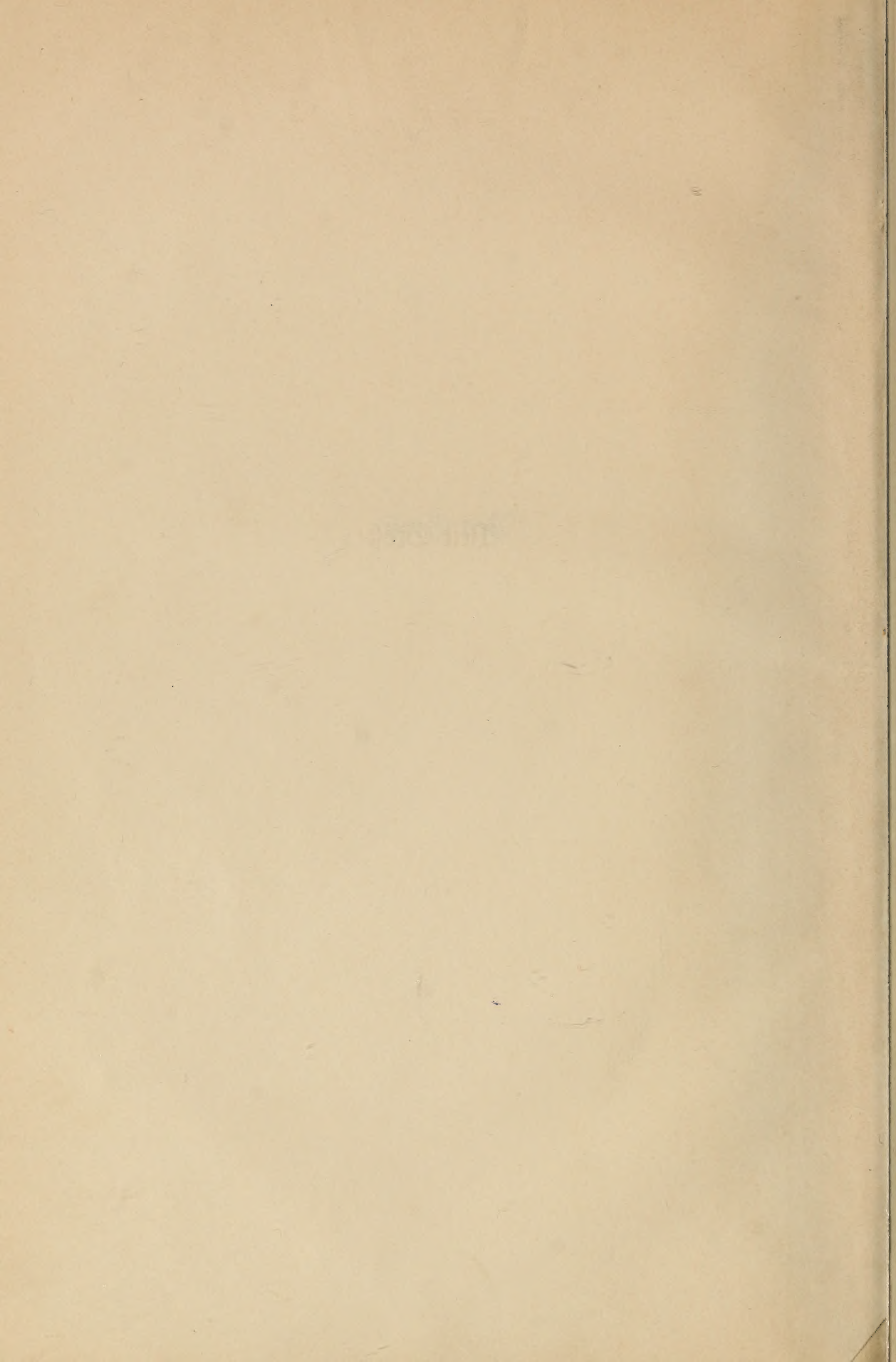

Fritz Baumann
Buchbindermeister
Jena, St. Jakobstr. 21
Tel.: 2991







# Veit Stoß



Dr. Max Loßnitzer

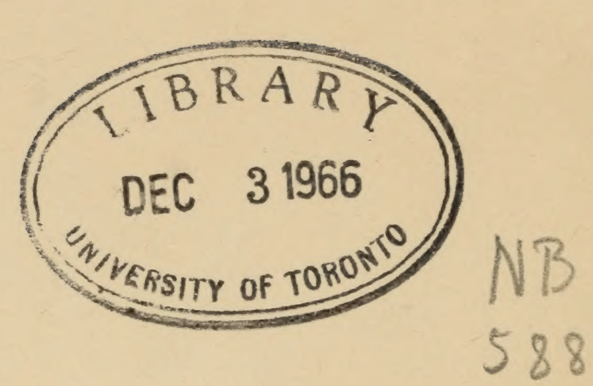
# Veit Stoß

## Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben

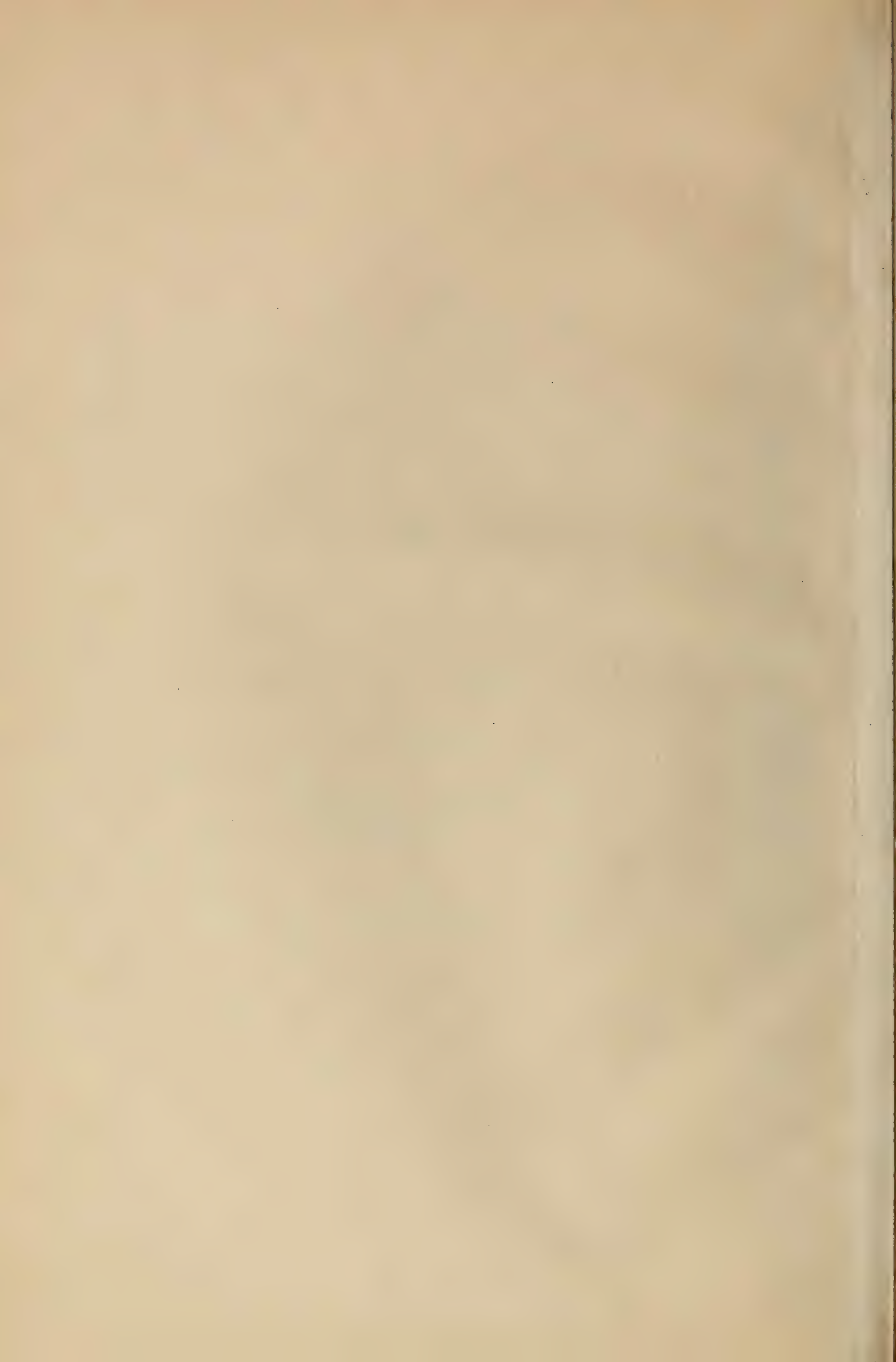
Mit 60 Tafeln




Leipzig 1912 · Verlag Julius Zeitler


LIBRARY
DEC 3 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

Meinem Vater





Veit Stoß. Marienaltar 1477—89; Schrein. Krakau, Marienkirche.

# 1. Abteilung.

## Einleitung.

Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Plastik im fünfzehnten Jahrhundert ist bisher noch nicht geschrieben. Die zusammenfassenden Darstellungen Lübkes und Bodes begnügen sich mit der Abgrenzung lokaler Gruppen und der Würdigung einzelner, namhafter Bildhauer vom Ende dieser Epoche, den Meistern der sogenannten deutschen Renaissance. Erst in neuerer Zeit hat die Spezialforschung erkannt, daß im fünfzehnten Jahrhundert nicht nur die sozialen und ethischen Vorbedingungen für die monumentale Kunst der deutschen Renaissance geschaffen worden sind; daß vielmehr in Westeuropa überhaupt, und speziell in Burgund, in Frankreich, den Niederlanden und in Oberdeutschland sich unter dem Einfluß der Malerei ein naturalistischer Stil, neue Kompositionsformen und Ornamente gebildet haben, die für das Verständnis der Formenwelt der nordischen Renaissance von größter Bedeutung sind.

Es bedarf einer Rechtfertigung, wenn ein so wohlbekannter Meister, wie Veit Stoß es ist, neu bearbeitet werden soll: Mir scheint Stoß ein treffliches Beispiel der konservativen Richtung in der deutschen, spätgotischen Kunst zu sein, die auf die Entwicklung der nordischen Renaissance so stark gewirkt hat; seiner Bedeutung und Eigenart kann man — und das war bisher versäumt — nur nach gründlicher Betrachtung der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts gerecht werden. Hier liegen die Wurzeln seines plastischen Stiles; mit seltener Zähigkeit hält er bis an sein spätes Lebensende an diesen Grundanschauungen fest und bequemt sich erst nach langem Kampfe zu einem rein äußerlichen Frieden mit den italianisierenden Formen des sechzehnten Jahrhunderts.

Wie bildet sich dieser plastische Stil der Spätgotik, der trotz einer gewissen Kraftlosigkeit durch malerische und dekorative Pracht die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts so sehr befruchten konnte? — Die großen, zunftmäßig gegliederten Steinmetzenverbände der hochgotischen Epoche hatten im Laufe des vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert an Einfluß und künstlerischer Kraft verloren; der plastische Schmuck der großen Kirchenbauten wurde oft nur handwerksmäßig ausgeführt oder der Sorge späterer Generationen überlassen. Das organische Leben der Architekturformen erstarb; sie sanken zu Ziergliedern herab.

Dafür werden selbständige Bildhauer oder Bildschnitzer die Träger der plastischen Kunst in höherem Sinne; offenbar an lokale Grenzen weit weniger gebunden, als man bisher anzunehmen geneigt war, wenden sie ihre Tätigkeit den Höfen geistlicher und weltlicher Fürsten zu und führen, je nachdem Arbeit und Verdienst sie lockt, ein unstetes Wanderleben. Das wachsende Schmuckbedürfnis weckt den Wunsch nach prächtigen, in kostbarem Material bis ins Detail durchziselierten Grabdenkmälern, nach reich bemalten und vergoldeten Schnitzaltären und

nach Werken der Kleinplastik; naturalistische Durchbildung von Einzelheiten, höchste Künstlichkeit und technische Vollendung bilden das erstrebenswerte Ziel. Die burgundische, höfische Plastik bleibt das klassische Beispiel für diesen Stil, ein Vorbild für alle übrigen Höfe.

Wir hören mit Staunen, welche Summen von Geld, Zeit und Arbeit damals ganz allgemein für die kostbaren Marmorgräber geopfert wurden; so dauerte, um spätere, deutsche Beispiele, die bisher wenig beachtet sind, zu nennen, nach den erhaltenen Rechnungen die Herstellung der Rotmarmortumba für Kaiser Friedrich III. im Stephansdome zu Wien durch Nikolaus von Leyen über 11 Jahre; eine ähnliche Platte für das Grab des heiligen Adalbert in Gnesen, von Hans Brand, blieb trotz sechsjähriger Arbeit unvollendet; und das Grabmal Kaiser Heinrichs und seiner frommen Gemahlin Kunigunde im Bamberger Dom wurde in dreizehnjähriger Arbeit von Tylman Riemenschneider geschaffen. Offenbar war in diesen Fällen neben dem leitenden Meister ein Stab von geschulten Marmorarbeitern tätig, der die Bossierung des überaus harten Steines und die Politur zu besorgen hatte. Im Allgemeinen aber entwickelte sich durch die dekorativen Neigungen der Zeit, besonders auch durch das Zusammenarbeiten von Malern und Bildhauern am Schmuck der großen Altäre eine technische Vielseitigkeit, die bis dahin ganz unerhört war. Es ist verständlich, daß ein universales Talent, wie Veit Stoß, in Plastik, Malerei, Kupferstich und Architektur geschult war, um seine überaus prunkvollen Altardekorationen zu schaffen.

Neben den Höfen beginnen die hoch emporgeblühten Handelsplätze den Künstler in ihren Dienst zu stellen; er wird Stadtbürger und deckt, als Unternehmer großen Stils, den wachsenden Bedarf der Bürgerschaft, der Geistlichkeit und des Landadels nach Grabdenkmälern und Altären. Die regen Handelsbeziehungen, der Export von Kunstwerken und der Eifer kleiner Städte und Höfe, es den großen Kunstzentren gleich zu tun, verwischen dabei mehr und mehr die lokalen Grenzen, so daß nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein gewisser, niederländisch-burgundischer Einfluß in der Malerei und Plastik von ganz Westeuropa fühlbar ist.

Die bodenständige Kunst im Oberdeutschland nimmt zwar den rythmenfeindlichen Naturalismus, wie ihn vereinzelt etwa Multschers Berliner Altar zeigt, noch nicht auf. Aber man beeilt sich, naturalistische Einzelheiten in die gebundenen Flächensysteme und Formen der gotischen Malerei und Plastik einzutragen. Und als allmählich die Bewegung im naturalistischen Sinne, als das Loslösen der Glieder vom Körper, des Körpers, des Raumes und des Ornaments von der Fläche die Einheit der Bildwirkung im alten Sinne zerstört, entsteht in bewußter Sehnsucht nach harmonischem Ausgleich und nach monumentaler Zusammenfassung jener dekorative Stil des sog. „gotischen Barocks", als dessen Vertreter man besonders Veit Stoß zu bezeichnen pflegt. Der Künstler häuft die gotischen Kurven in flügelartig wehenden Gewändern und sucht ihre immanente Kraft zu steigern, um Bild- und Re-

liefkompositionen in die Fläche zu zwingen und dieser die unsicheren Bewegungs- und Raumvorstellungen einigermaßen unterzuordnen. Malerei und Plastik gehen eine kurze Zeit hindurch fast dieselben Wege, bis allmählich der Körper an Fülle, die Bewegung an Kraft gewinnt, und das Problem der Bildeinheit nach perspektivischen Regeln, der Raumvertiefung und der plastischen Form neu gelöst wird.

Eine zusammenfassende Betrachtung der Werke des Veit Stoß muß von diesen allgemeinen Erwägungen geleitet, den Quellen seiner malerischen und plastischen Kunst nachgehen; die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen die Kritik seines Werkes fördern. Aus der Kenntnis der Entwicklung der Kunst des Veit Stoß werden sich neue Anhaltspunkte ergeben, um die Trennung zwischen eigenhändigen und abgeleiteten Arbeiten mit einiger Sicherheit durchzuführen. Als Grundlage sollen die literarischen und archivalischen Quellen, dann die Monumente selbst herangezogen werden.

## Übersicht über die ältere Literatur.

Die ältere Kunstliteratur gab niemals eine zusammenfassende Beschreibung des Lebens und der Werke des Veit Stoß. Nürnberg und Krakau beanspruchten eifersüchtig ihren gesonderten Anteil an seinem Ruhme. Und da die älteren Biographen höchstens Nürnberg kannten, erfuhr man zunächst nur von seinen späteren Lebensjahren und Werken. Auch als die Tage der Romantik das Interesse an seinen Schöpfungen neu belebten, entschloß man sich nicht, umfassende Untersuchungen einzuleiten: die Resultate der polnischen Forschung wurden in Deutschland wenig beachtet, — schon der sprachlichen Schwierigkeiten wegen. Bis in die jüngste Zeit gingen die Nürnberger und die Krakauer Lokalforschung nebeneinander her.

In Nürnberg gründet sich die Stoß-Tradition auf Neudörfers Nachrichten (1547), die im Jahre 1875 von G. W. K. Lochner kritisch kommentiert und neu herausgegeben worden sind. Freilich ist diese Ausgabe nicht absolut einwandfrei, da Lochner nicht sämtliche Abschriften des verlorenen Originals[1]) vergleichen konnte. Namentlich Ptaśnik[2]) macht ihm neuerdings diese Unterlassungssünde zum Vorwurf und schenkt der Handschrift Beachtung, die Campe einst im guten Glauben als Neudörfers Original abgedruckt hatte[3]). Da indes dieses Manuskript nach eingefügten Zusätzen, den Schriftzeichen und dem Papier erst aus dem Ende des 17. oder gar vom Anfang des 18. Jahrhunderts stammt[4]) und im Gegensatz zu älteren Handschriften und Sandrarts „Teutscher Akademie" (1675) eine „Barbara Herzin" als zweite Frau des Stoß, eine Anzahl falscher Jahreszahlen, Notizen und den Zusatz „von Cracau birdig" bringt, darf man wie bisher Zurückhaltung üben.

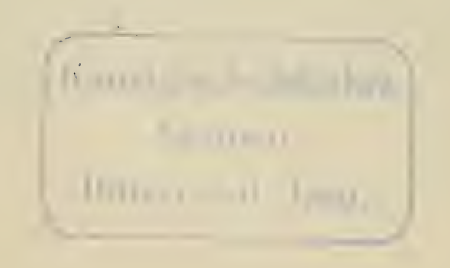
Als glaubwürdig Neudörfersche Tradition — durchaus nicht als Dokument im strengsten Sinne — wird nur der Teil der Stoß-Biographie anzunehmen sein, den Joachim von Sandrart[5]), ein guter Kenner der nürnbergischen Künstlergeschichte und selber Nürnberger Bürger, in seiner „Teutschen Akademie" abdruckt. Trotzdem sich Neudörfer der persönlichen Bekanntschaft mit Veit Stoß rühmt, scheint aber dieser Rest nicht ganz zuverlässig zu sein[6]). Denn er beschreibt die mit Stoß' Monogramm und der Jahrzahl 1499 versehenen Steinreliefs im Chor von St. Sebald als Arbeiten von Adam Kraft[7]), und nennt den Altar „bei Unser Frauen Brüdern" als Werk des Meisters, obwohl schon am 15. April 1543 den Erben des Andreas Stoß diese Tafel gegen eine offizielle Quittung[8]) ausgefolgt worden war.

Drei weitere Angaben Neudörfers, — über die stecherische und malerische Tätigkeit des Veit Stoß, über das Sebalder Kruzifix und den englischen Gruß in St. Lorenz — sind urkundlich bezeugt. Richtig ist auch die allgemeine Notiz über die Arbeiten des Veit Stoß in Polen.

Nur auf Neudörfers Autorität stützen sich die Zuschreibung des Altars „zu Unser Frauen" im Chor, dessen Reste wir später besprechen



Veit Stoß. Marienaltar; Schrein. (Ausschnitt.)



müssen; sie sind sicher nicht von Stoß eigener Hand. Dann berichtet er von den Statuen Adams und Evas für den König von Portugal, von einem Kruzifix im Besitz der Erben Christoph Colers und von der geographischen „Mappa" des Veit Stoß. Endlich erzählt er, daß Stoß, im Alter erblindet, 95jährig gestorben sei.

Außer der unbestimmten Angabe über die in Polen erhaltenen Arbeiten nennt Neudörfer demnach nur Spätwerke des Veit Stoß[9]); für die frühere Zeit ist er kaum die beste Quelle; denn er kennt schon die Sebalder Steinreliefs von 1499 nicht mehr. Deshalb dürfen wir auch seine Angaben über das Alter des Meisters nur „cum grano salis" nehmen. Gewiß starb Veit Stoß hochbetagt; aber es gibt doch zu denken, wenn wir aus verschiedenen Dokumenten erfahren, daß Stoß 1523 (85jährig!) den Bamberger Altar im Wesentlichen eigenhändig durchgeführt hat, daß er 1526 (88jährig!) eine längere Ausreise unternimmt und daß er 1531 seinen jüngsten Sohn Martin, einen etwa 15jährigen Knaben, bei dessen Stiefbruder Florian in Görlitz in die Lehre gibt. Bei der Geburt dieses Sohnes müßte Stoß also mindestens 78 Jahre alt gewesen sein. Das klingt etwas unwahrscheinlich auch bei einem Manne, der sich nach Neudörfers Bericht des Weins enthielt und sehr mäßig lebte. Die Altersangabe wird wohl auf Tradition, nicht auf Dokumente gegründet sein, und da mag der Gewährsmann Neudörfers um etwa zwei Lustren zu hoch gegriffen haben. Es muß unentschieden bleiben, ob Stoß mit 29 oder 39 Jahren zum ersten Male urkundlich erwähnt wird, als er 1477 sein Nürnberger Bürgerrecht aufgibt, um nach Krakau zu ziehen. Ich persönlich möchte die erste Zahl für wahrscheinlich halten, zumal da wir sehen werden, daß stilverwandte Werke in Nürnberg erst um die Mitte der 70er Jahre, in Oberdeutschland überhaupt erst um 1465 auftreten.

Noch vorsichtiger als die wenigstens zum größeren Teile zutreffenden Neudörferschen Angaben darf man die Berichte der späteren Nürnberger Künstlerbiographen Doppelmayr[10]) und Chr. G. von Murr[11]) aufnehmen, die ebenso, wie die Campesche Handschrift, dunkle Quellen herangezogen haben müssen. Verdächtig ist die Vorliebe dieser Polyhistoren für positive Daten; Doppelmayr z. B. nennt das Jahr 1447 als Geburtsjahr, das Jahr 1542 als Todesjahr des Veit Stoß, läßt ihn im Jahre 1500 nach Nürnberg übersiedeln, 1504 den Welseraltar in der Marienkirche, 1518 den englischen Gruß in St. Lorenz, 1526 das Kruzifix in St. Sebald anfertigen. Alle diese Daten sind, außer dem Entstehungsjahre des englischen Grußes, nachweisbar falsch.

Dazu beginnt mit Murrs Merkwürdigkeiten die Zeit der Zuschreibungen einzelner, plastischer Werke auf Grund zweifelhafter, stilistischer und historischer Annahmen. Schon das Campesche Manuskript verfolgt derartige, antiquarische Interessen. Es berichtet von der Totentafel eines Conrad Herz in der Marienkirche, von der Übertragung eines Kruzifixes des Veit Stoß aus der Frauenkirche in den Hochaltar zu St. Sebald im Jahre 1663, von einem Kruzifix in der Egidienkirche

und von der Überführung des verschollenen Altars in der Predigerkirche, angeblich nach Straubing. Natürlich begann damit eine gewisse Anarchie in der Stoß-Forschung, die später durch eine planlose Verschleppung des zahlreich erhaltenen Kirchengutes nach dem Verlust der Reichsunmittelbarkeit der Stadt Nürnberg gefördert wurde. Die Neudörferschen Angaben wurden nicht mehr beachtet; man vernichtete damals den Altar in der Marienkirche, zertrümmerte durch leichtsinnige Maßregeln den englischen Gruß in St. Lorenz (1818) und verschleuderte andere Altäre, z. B. den Kreuzaltar der Salvatorkirche, der bis dahin wenigstens auf Grund einer falschen Tradition für ein Werk des Veit Stoß gegolten hatte.

Die Romantiker suchten dem Verderben zu steuern; aber sie brachten zunächst mehr guten Willen, als historische Kritik mit, und ihre Kirchenrenovationen zerstörten ebensoviele, künstlerische Werte, wie die Barbarei der vorhergehenden Periode. Man konstruierte sich nun in Nürnberg einen neuen Veit Stoß, den Schnitzer der aufgefrischten, angeblich von Dürer und Wolgemut gemalten Altäre[12]. Das dauernde und umfangreichste Denkmal dieser sonderbaren Stoß-Forschung hat Rudolf Bergau errichtet; er erwähnt so ziemlich alles, was Nürnberg an plastischen Werken besitzt, in einem summarischen Verzeichnis ohne jede Begründung seiner kühnen Urteile. Als beiläufige Zugaben läßt er den Creglinger Altar, den Hochaltar der Stiftskirche in Oehringen u. a. von seinem Helden fertigen[13]. Auf seine Autorität stützen sich namentlich die Zuschreibungen der Krönung Mariä, der Rosenkranztafel und der sog. Nürnberger Madonna im germanischen Museum an Veit Stoß. Freilich hatten schon vor ihm Waagen[14] und besonders Nagler[15], später auch Lübke[16] mit einiger Vorsicht das Werk des Veit Stoß abzugrenzen versucht; sie hatten den Bamberger Altar von 1523 mit Recht als eigenhändig gerühmt, und Nagler konnte als erster die polnischen Schriften Grabowskis teilweise übersetzen und verwerten. Gleichzeitig förderte die archivalische Forschung in Nürnberg wertvolle Dokumente für die Geschichte des Lebens und der Werke des Veit Stoß zu Tage. Wir verdanken dem Fleiße der Archivare J. Baader[17] und W. G. K. Lochner[18] namentlich die Kenntnis der Stossischen Prozesse und seines Testamentes. Neuerdings haben Th. Hampe[19] und A. Gümbel[20] diese Forschungen vertieft und vervollständigt. Endlich veröffentlichte in allerjüngster Zeit ein polnischer Gelehrter, Jan Ptaśnik, eine Auswahl der in Nürnberger Archiven ruhenden Dokumente, die freilich meist dem Inhalte nach bekannt waren, im Wortlaut[21]. Die in diesen Publikationen enthaltenen, meist unerfreulichen Nachrichten über das bürgerliche Leben des Veit Stoß lähmten in Deutschland ein wenig das Interesse an seiner Kunst.

So ist auch Wilhelm Bodes Beurteilung durch seine Abneigung gegen den Fälscher Stoß zu hart ausgefallen. Wir verdanken ihm indes die erste Gruppierung der fränkischen Werke, — er erwähnt daneben nur den Krakauer Marienaltar, — nach stilistischen Gesichts-

punkten, wenn es ihm auch ebensowenig, wie später Berthold Daun, in allen Fällen gelingt, den Veit Stoß der Romantiker abzulehnen[22]. Auf Bodes Pfaden wandelt P. J. Rée, der selbständig eine Anzahl kleinerer Werke aus Nürnberger Kirchen der Stoß-Gruppe anschließt[23]. Erst Berthold Daun versucht, die in Galizien, Nordostdeutschland und Oberungarn verstreuten Arbeiten des Veit Stoß und seiner Schule gleichmäßig heranzuziehen. Er berücksichtigt die Resultate der polnischen Kunstwissenschaft und bietet ein äußerst brauchbares Abbildungsmaterial. Der Vorzug seiner Arbeit ist die knappe Fassung des umfangreichen Stoffes; freilich versäumt er es die archivalischen Quellen zu sichten und vertraut den vielfach unsicheren Gewährsleuten der älteren Literatur. Für die stilistische Begrenzung sind ihm in Deutschland Bodes, in Krakau Sokolowskis Urteile im Wesentlichen maßgebend; selbständig fügt er eine Reihe von weniger charakteristischen Werken hinzu, oft gestützt auf stilistische Vergleichung mit unbeglaubigten Arbeiten. Es fehlen die scharfe Charakteristik des Stiles des Veit Stoß und die Darstellung der Entwicklung in seiner Kunst; selbstredend entbehrt deshalb Dauns Chronologie der überzeugenden Kraft. Für die Kenntnis der Stoß-Schule in Polen und Ungarn ist sein Handbuch noch heute unentbehrlich, wenn auch seine Konstruktion des Stanislaus Stoß und anderer Meister nicht ganz gelungen erscheint[24].

Dank der Verbreitung der reich illustrierten Daunschen Monographien hat sich in letzter Zeit die Zahl der authentischen Skulpturen durch eine Reihe von glücklichen Funden vermehrt, die namentlich Hermann Voß[25], Fr. Tr. Schulz[26] und Kurt Rathe[27] zu verdanken sind. Ebenso wertvoll war die scharfe Kritik, die an den Daunschen Büchern geübt wurde[28], und die Neuordnung der plastischen Kunstwerke im Germanischen Museum durch W. Josephi, der die unglücklichen Zuschreibungen der Romantiker endgültig ablehnte[29]. Auch verschiedene Beiträge W. Vöges brachten strengere Gesichtspunkte in die deutsche Stoß-Forschung[30].

Die Forschung in Polen ist jüngeren Datums; ihr eigentlicher Begründer ist der Krakauer Polyhistor und Topograph Ambros Grabowski. In seinen Führern durch die Stadt Krakau hat er in übersichtlicher Weise die Denkmäler und allmählich auch einige archivalische Nachrichten über Veit Stoß zusammengestellt, dessen Name vorher in Krakau fast vergessen war[31]. Ausführlichere, urkundliche Notizen in teilweise nicht ganz zutreffender Lesart enthalten seine Schriften zur polnischen Geschichte. Er hat das große, ungeordnete Material der Krakauer Archive mit Fleiß benutzt; in einigen Fällen sind wir noch heute völlig auf ihn angewiesen, da er Archivalien kannte, die jetzt verschollen sind[32]. Seine Ergebnisse hat neben Nagler, auch Essenwein[33] nicht immer ganz sorgfältig in einem deutschen Werke über Krakau verwertet; die polnischen Forscher J. Lepkowski[34] und L. Lepszy[35] entnehmen die urkundlichen Belege für ihre zahlreichen, in polnischen Zeitschriften und kunsttopographischen Werken verstreuten Aufsätze über

einzelne Arbeiten des Veit Stoß und seiner Schule den Schriften Grabowskis. Dagegen haben die sorgfältigen Studien des erst kürzlich verstorbenen Prof. Marian Sokolowski[36]) eine Menge kleinerer Werke aus Galizien, Oberungarn und der Provinz Posen, hie und da auch neue Urkunden, ans Licht gebracht, die bleibendes Interesse beanspruchen. Féliks Kopéra[37]) hat in jüngster Zeit in seiner glänzend illustrierten Monographie über „Veit Stoß in Krakau" die Ergebnisse der polnischen Forschung übersichtlich und mit Vorsicht zusammengestellt. Das von ihm nicht bearbeitete, urkundliche Material hat dann Jan Ptaśnik im Anhang zu seinen kleinen Studien über Veit Stoß ziemlich vollständig abgedruckt[38]). In diesem Anhang und einer Reihe sorgfältig gesammelter Nachrichten über das Vorkommen des Namens „Stoß" in Polen, Schlesien und Böhmen, sowie in wertvollen Mitteilungen über die Handelsbeziehungen der deutschen Kaufleute zu Krakau liegt der Wert dieser rein historischen Arbeit. Über den Künstler Stoß findet sich kein neuer Aufschluß, wenn man nicht etwa den Versuch, die Nürnberger Madonna dem Meister zuzuschreiben, ernst nehmen will. Vielleicht ist hier eine Spur von dem verwirrenden Einfluß L. Stasiaks[39]) zu finden, gegen den sich übrigens Ptaśniks 4. Kapitel wendet. Es genügt, die Widerlegung dieser Schriften, die in dilettantischer und willkürlicher Weise das Werk des Veit Stoß allzuweit auszudehnen versuchen, der polnischen Kritik zu überlassen. Stasiaks Gewährsleute und Vorläufer in diesem Versuch, die Modelle der Vischerschen Gießhütte dem Veit Stoß zuzuschreiben, sind Heideloff und Nagler; ihre Gründe sind schon vor einem halben Jahrhundert durch Döbner u. A. widerlegt worden. — Am Schlusse dieses Kapitels seien noch die kurzen Übersichten über die Stoß-Literatur erwähnt, die P. J. Rée, Sepp, Hampe und Josephi[40]) geben. Natürlich sind diese Verzeichnisse ebensowenig vollständig, wie obige, zusammenfassende Darstellung. Indes glaube ich die wichtigsten Schriften genannt zu haben und verweise im übrigen auf die literarischen Angaben bei der Besprechung der einzelnen Werke des Veit Stoß[41]).



Veit Stoß. Marienaltar; Schrein. (Ausschnitt.)



## Die Herkunft des Veit Stoß auf Grund archivalischer Quellen.

Neben der Literatur, deren Glaubwürdigkeit wir schon oben kurz beleuchteten, sind die zeitgenössischen Dokumente in erster Linie möglichst vollständig heranzuziehen. Es sind das zunächst die offiziellen Bürger-, Rats- und Gerichtsbücher der Städte Nürnberg und Krakau, und namentlich eine Reihe von Verträgen mit einzelnen Gemeinwesen, die Veit Stoß beschäftigten; auch einige Briefe des Meisters und Korrespondenzen seiner Erben mit dem Nürnberger Rate sind erhalten. Die Mehrzahl dieser ganz sicheren und wichtigen Nachrichten findet sich im Kgl. Kreisarchiv und im städtischen Archiv zu Nürnberg, sowie im Stadtarchiv zu Krakau und an anderen Orten. Sie sind bisher nur teilweise und an verschiedenen Stellen im Wortlaut publiziert und auch inhaltlich noch nicht vollzählig herangezogen.

Nur in den jüngst erschienenen Studien Dr. J. Ptaśniks[42]) ist das urkundliche Material über die Tätigkeit des Veit Stoß bis zu seiner Übersiedelung nach Nürnberg einigermaßen vollständig zusammengetragen und zum größten Teil wortgetreu abgedruckt. Die erhaltenen Abschriften der Stiftungsurkunde des Marienalters, die testamentarischen Beiträge und Stiftungen für dieses Werk und einige Notizen in den „Acta officialia“ im bischöflichen Konsistorialarchiv zu Krakau hat er indes nicht aufgenommen[43]). Gestützt auf diese Quellen, unternimmt es Ptaśnik, die vielerörterte Frage nach der Herkunft des Veit Stoß und seiner Familie neu zu untersuchen. Die in Nürnberger Stoßbiographien des 17. und 18. Jahrhunderts auftauchende Nachricht, Veit Stoß sei in Krakau geboren, veranlaßt ihn zu einer Hypothese, die sich teilweise schon in der älteren Krakauer Literatur, namentlich bei Lepszy[44]), findet. Danach wäre Stoß ein Sohn des „Hanus Stochse ruffifusor, alias rotgießer“, der im Jahre 1432 das Krakauer Bürgerrecht erwirbt. Veit Stoß habe dann, etwa im Jahre 1438 geboren, in Krakau ganz im Stillen seine Kunst gelernt und ausgeübt, ehe er nach Nürnberg übersiedelte, wo er ja bis zum Jahre 1477 als Bürger ansässig war. Sein Sohn Stanislaus sei identisch mit einem gewissen „Stoschs“, der im Jahre 1474 bei dem Goldschmiede Adalbert in die Lehre kommt.

Nun ist ja wohl „Stosch“ die polonisierte Form des deutschen Namens „Stoß“[45]). Gerade deshalb ist es aber auffällig, daß die Krakauer Urkunden und die frühen Unterschriften des Meisters nur die Namensformen „stosz“ und häufiger „stuos“, „stwosz“ oder „Stuossz“ zeigen. Diese letzten Schreibarten sind in Krakauer und Nürnberger Archivalien ganz vereinzelt. Auch sie verraten zwar nach Ptaśniks Urteil slawischen Einfluß; es bleibt indes unentschieden, ob Stoß diese Schreibweise erst später in Krakau annahm, oder ob er sich ihrer ursprünglich bediente. Wir treffen nämlich den Namen „Stuos“ zum ersten Male auf dem Grabmale des Königs Kasimir im Dom auf dem Wawel zu Krakau eingemeißelt an, welches erst im Jahre 1492, also nach 15jährigem Aufenthalt des Meisters in Krakau, gefertigt worden ist. Doch auf einem eigenhändig

unterschriebenen Briefe, den der Rat von Nürnberg am 22. April 1505 beantwortet, nennt sich der Gesuchsteller „Veyt Stosz“[46]), und diese Schreibweise behält Stoß offenbar bis an sein Lebensende bei; als Ausnahmefall ist ein anderer Brief an den Rat vom 31. März 1506 zu erwähnen[47]), den Stoß im Nürnberger Lochgefängnis geschrieben hat. Der Brief, den Ptaśnik in Lichtdruck reproduziert[48]), soll nach seinem und nach Baaders[49]) Urteil fremdländisches Gepräge und unvollkommene Beherrschung der deutschen Sprache bekunden. Ich glaube zunächst in der ziemlich unorthographischen, flüchtigen Schreibweise des Briefes, der in zwei Exemplaren von Stoß' eigener Hand ausgefertigt ist, deutlich die Spuren des Schreckens zu erkennen, den Stoß bei seiner plötzlichen Verhaftung empfand. Von einigen, dialektisch gefärbten Worten in diesem Briefe lassen sich nur die Formen „fwrsichien“ und „gwnstijen“ in der Anrede mit der Mundart der in Krakau ansässigen Deutschen erklären, die nach Ausweis der von deutschen Schreibern geführten Ratsbücher usw. zu einem gewissen Jotazismus neigen, und Formen, wie „ijrkeijn“ (= gar kein) usw. häufig anwenden. Damit ist aber durchaus nicht bewiesen, daß Stoß gerade aus Krakau stammt oder Pole war; denn von den in Krakauer Urkunden häufigen Polonismen, wie z. B. „tczwuschijn“ (= zwischen) u. a., findet sich kein Beispiel. Es bleibt nur sicher, daß Stoß bei seinem annähernd 20jährigen Aufenthalt in Krakau den Dialekt und teilweise auch die Schreibart seiner ostdeutschen Mitbürger annahm und mit Absicht aus einer gewissen Ruhmredigkeit in Nürnberg noch auf Jahre hinaus den „Polen“ spielte.

Dieser Exkurs beweist, daß die altpolnischen Namen „stochse“ und „Stoschs“ nicht Verwandte des Veit Stoß oder Stuos bezeichnen müssen[50]). Natürlich ist auch die Identifikation des Goldschmiedelehrlings „Stoschs“ mit dem Sohne des Meisters, dem späteren Krakauer Schnitzer Stentzel Stoß, mehr als gewagt. Stanislaus Stoß nimmt nämlich erst gegen Ende des Jahres 1505 das Krakauer Bürgerrecht an[51]) und zahlt damals, als geborener Krakauer und Sohn eines früheren Krakauer Bürgers, $^1/_2$ Mark für die Aufnahme. Daß Stanislaus Stoß, der übrigens in den Akten von 1505—1527 immer nur als Schnitzer, nie als Goldschmied, aufgeführt wird, damals erst einwanderte, und wahrscheinlich in jugendlichem Alter im Jahre 1496 mit seinem Vater nach Nürnberg gezogen war, beweist außer dem Wortlaut der Bürgeraufnahme folgender Umstand:

Am 11. Juli des Jahres 1505 tritt der Karmelitermönch Andreas Stoß (religiosus frater Andreas filius Viti Snitczer de norenberga), der vielleicht vorübergehend die Universität besuchte, als Bevollmächtigter seines Vaters in Krakau auf und treibt eine Summe von 6 Gulden ein, die ein gewisser Stanislaus Jedwath seinem Vater schuldete[52]). Wäre Stanislaus damals in Krakau gewesen, so hätte er seinen Vater vertreten oder mindestens Bürgschaft für die Identität seines Bruders Andreas geleistet. Wir erfahren aber ausdrücklich, daß Andreas seine

Vollmacht nur „litteris Consulatus Civitatis Norembergensis" nachweisen konnte.

Der Schnitzer Stanislaus darf deshalb durchaus nicht mit dem Lehrbuben „Stoschs" vom Jahre 1474 oder dem Meister der Krakauer Goldschmiedezunft „Stenczel Stvossz" oder „Schwob" zusammengeworfen werden, der im Jahre 1495 einen Lehrling auf 7 Jahre annimmt[53]). Was berechtigt zu der Annahme, daß Veit Stoß — nach einwandfreien Quellen vor 1477 Nürnberger Bürger — seinen erstgeborenen Sohn nach Krakau in die Lehre gibt? War Stanislaus, der nach 1527, neben einer heiratslustigen Witwe und einer verheirateten Tochter Anna, eine bis zum Jahre 1537 unmündige, zweite Tochter Margaretha hinterläßt, im Jahre 1474 schon geboren? — Und jener Goldschmied „Stenczel Stvossz" besitzt als Meister der Zunft schon im Jahre 1495 das Krakauer Bürgerrecht, welches der Schnitzer Stanislaus erst zehn Jahre später erwirbt! Er ist wahrscheinlich ein Sohn des Goldschmiedes Mathias Stosz, der im Jahre 1482 von Harow (wohl dem Städtchen Harro bei Deva in der Gespanschaft Hunyad in Siebenbürgen) nach Krakau zieht[54]); nach Grabowski und Lepszy ist Mathias ein Bruder des Veit Stoß; Veit erteilt ihm 1482 eine geschäftliche Vollmacht und beschäftigt ihn wahrscheinlich bei der Bemalung und Vergoldung des großen Altars. Der Beiname „Schwob" sichert die deutsche Herkunft dieses Zweiges der Familie Stoß; denn noch heute tragen die in Siebenbürgen wohnenden Deutschen den Beinamen „Schwaben"; und auch in der polnischen Sprache hat das Wort „Szwáb" die Bedeutung der deutschen Art im allgemeinen, vielleicht ein wenig spöttischen Sinne.

Es gibt also Verwandte des Veit Stoß von entschieden deutscher Herkunft; und seine Familie ist vor dem Jahre 1477 in Krakau nicht nachweisbar, — wenigstens nach dem Stande der heutigen Forschung nicht. Nun wird aber, wie Ptaśnik betont, Veit Stoß im Verkaufsprotokoll des Nürnberger Hauses vom Jahre 1499[55]) „Maister Veit Stoß von Kracka" genannt. Gibt diese Bezeichnung uns den Geburtsort des Meisters an? — Ich muß hier ganz allgemein bemerken, daß derartige Ortsbezeichnungen bei Namen des 15. Jahrhunderts nicht immer den Geburtsort, sondern in kontrollierbaren Fällen den letzten Aufenthaltsort angeben. So wird z. B. der Bildhauer Nikolaus von Leyen, der erst 1464 das Straßburger Bürgerrecht erhält und seit dem Herbste des Jahres 1467 in Österreich arbeitet, im Jahre 1469 „Maister Niclas Pildhawer von Straspurg[56]) genannt. Der Schreiber der betr. kaiserlichen Kopialbücher interessiert sich offenbar nicht für den Geburtsort, sondern für die Stadt, welche den Paß des Künstlers beglaubigt hat. — Nur so läßt sich die Tatsache erklären, daß Johann Heydeke de Damnis, der Krakauer Stadtschreiber, in der Stiftungsurkunde des Marienaltars den „Magister Vittus Almanus de Norinberga" nennt, und im Jahre 1505 die Krakauer Ratsakten „Vitus Snitczer de norenberge"[57]) aufführen, während im Jahre 1499 der

Nürnberger Schreiber im Verkaufsprotokoll der Judenhäuser den kürzlich Zugezogenen als Meister aus „Kracka“ bezeichnet.

Endlich kann ich auch nicht, nach Ptaśniks Vorschlag, aus den Vornamen der ältesten Söhne des Meisters auf die Vaterstadt das Veit Stoß, sondern nur auf den Geburtsort der drei Söhne Stanislaus, Andreas und Florian schließen[58]). Gewiß sind alle drei in Krakau zur Welt gekommen, wahrscheinlich nach 1477. Wenigstens zwingt uns nichts zu der Annahme, daß Andreas lange vor 1503, Stanislaus vor 1505 mündig und selbständig geworden sind. Andreas wird zuerst im Gedenkbuch Christoph Scheurls (Scheurl'sches Familien-Archiv, a. a. O. tit. 69) als Karmelitermönch erwähnt; und zwar soll sich nach diesem glaubwürdigen Zeugnis der alte Veit Stoß auf der Flucht vor der weltlichen Obrigkeit nach seiner Urkundenfälschung im Spätherbst des Jahres 1503 in das Nürnberger Karmeliterkloster begeben haben „zum prior, seinem sun, doctor Endresen Stoßen, jetzo provintialen“[59]); und Stanislaus wird, wie wir oben sahen, erst im Jahre 1505, Florian, später Goldschmied in Görlitz, am 30. April 1515 urkundlich erwähnt[60]). — Es genügt die beiläufige Mitteilung, daß Ptaśnik neben dem „ruffifusor“ (Rotgießer) und „pixidarius“ (Kandelgießer) Hanus Stochse (1432) einen Stanislaus „Stossik“ und seine Frau Martha (1450), einen „Jurszig Stoschen“ (1454), einen „Greger Stosche sutor“ (1467) und „Anderzee Stosz de Strikawa (Striegau) faber“ (1478) in den Krakauer Archiven nachweist[61]). Freilich wäre es ebenso einseitig mit Baader[62]) und Bergau[63]) anzunehmen, das Vorkommen eines Gürtlers Michael Stoß im Jahre 1415, eines Gürtlers Heinz Stoß im Jahre 1446 und einer Kathrein Stoßin „wurtkerin“ im Jahre 1454 in den Bürgerlisten der Stadt Nürnberg sichere diesem Ort den Ruhm die Vaterstadt des Veit Stoß zu sein. Noch im Jahre 1476 wird dann in Nürnberg ein gewisser Fritz Stoß gegen zwei Gulden Aufnahmegebühr Bürger. Ptaśnik[64]) will in diesem Manne, dessen Beruf wir nicht kennen, den Neubürger „Feit Stoß“ erkennen, der von Krakau nach Nürnberg gezogen sei; erinnert aber seine Erklärung dieses „Schreibfehlers“ (Feit = Frit = Fritz) nicht ein wenig an scherzhafte Ableitungen des deutschen Wortes „Fuchs“ von Alopex? Jedenfalls sind die Namen Fritz und Veit in den Nürnberger Archivalien nicht vereinzelt; eine Verwechslung scheint ausgeschlossen. Der heilige Veit wurde in Franken vielfach verehrt, während er in Polen wohl fast unbekannt war.

Derartige allgemeine Schlüsse entbehren natürlich der rechten Beweiskraft; auch die Nachforschungen nach der Herkunft des Namens „Stoß“ zeitigen keine klaren Resultate. Ptaśnik[65]) weist zwar eine Anzahl adeliger Träger des Namens „Stosso“ in Schlesien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nach, und die Fülle verwandter Namen in den schlesischen Landen rechtfertigt die Vermutung, daß der Familienname „Stoß“, der im 15. Jahrhundert bereits über ganz Deutschland verbreitet scheint, ursprünglich besonders in Schlesien heimisch war. Aber auf eine Ableitung des Namens geht Ptaśnik nicht ein; vermutlich

kommt er doch nicht aus dem Polnischen, sondern von dem deutschen Worte „Stoß“, das in der Bedeutung der „contusio“, der „Menge“ und — diese Bedeutung scheint für die Erklärung der mit „Stoß“ zusammengesetzten Ortsnamen wichtig — des „Endes“, der „Grenze“ früh gebraucht wird. Die polnische Sprache kennt das Wort „stós“ als Lehnwort nur in den beiden ersten Bedeutungen. Es bleibt noch zu bestimmen, ob der Name „Stosso“, der am frühesten als Vorname nachweisbar ist, mit dem mittelhochdeutschen „stoto“[66]) zusammenhängt.

In Schlesien finden sich häufig mit Stoß zusammengesetzte Ortsnamen; ich erwähne nach Ptaśniks Angaben[67]) die Namen: Stuse (früher Stosów), Stöschwitz, Stoschendorf, Stoszany, Stoscki, Stoszkow, Stoschenhof, Stoschin, Stoszkovice. Aber diese Namensformen sind durchaus nicht auf Polen und Schlesien beschränkt, in Ostpreußen gibt es ein Dorf Stosznen (Reg. Bez. Gumbinnen), in der Grafschaft Zips in Oberungarn die Stadt Stósz; Stoßdorf liegt im Siegkreis (Rheinprovinz), Stoßweier bei Münster im Kreise Kolmar (mittelalterlich Stozzeswilari). In der Schweiz gibt es einen Luftkurort Stoos (Kanton Schwyz) und im Kanton Appenzell vier Weiler Stoß in den Gemeinden Teufen, Gais, Speicher und Schwellbrunn.

Will man also auch den Namen ursprünglich aus Schlesien herleiten, so wird man seine weite Verbreitung in Betracht ziehen müssen. Man wird sich gegenwärtig halten müssen, daß z. B. Mathias Stoß aus Harow in Siebenbürgen einwandert, daß später von den Söhnen des Schnitzers Veit nur zwei (Willibald und Andreas — dieser übrigens nur von 1496(?)—1504 und von 1520—1525) sich in Nürnberg niederlassen, während Mathias in Pilsen, Florian in Görlitz, später in Aussig a. d. Elbe, Stanislaus in Krakau, Veit, Johann, später auch Martin in verschiedenen Städten Siebenbürgens wohnen. Zwei andere Söhne, Sebastian und Adrian Stoß, führen ein unstetes Wanderleben; und Andreas, der Karmelitermönch, studiert in Krakau und Ingolstadt, tritt dann in ein Kloster zu Budapest ein, um endlich — aus Nürnberg vertrieben — als Provinzial des Karmeliterordens in Deutschland und Ungarn, sowie als Kaplan des Bischofs sein bewegtes Leben in Bamberg zu beschließen. Andere Träger des Namens Stoß, die wahrscheinlich in Beziehungen zu der Familie des Veit Stoß gestanden haben, waren der Sekretär Kaiser Maximilians Anton Stoß, später kaiserlicher Salzwürker in Hall in Tirol, der in den Briefbüchern des Nürnberger Rates wiederholt vorkommt, und seine Söhne, die kaiserlichen Schreiber Veit, Philipp und Christoph Stoß, welche in Nürnberg bei Neudörfer die Schreibkunst erlernten und in der späteren Literatur irrtümlich für Söhne des Veit Stoß gelten. In Wien kommt im Jahre 1457 ein Ritter Urban, der Stoß, vor; ein Jan Stosch (Stoß) von Kunicz, Kaiserlicher Feldhauptmann, wird zwischen 1483—1485 erwähnt[68]). Die Beispiele für das häufige Vorkommen des Namens Stoß ließen sich bei systematischer Nachforschung noch vermehren; in

der Schweiz[69]) ist der Familienname Stoß, sicherlich unabhängig von schlesischen Einflüssen, noch heute viel verbreitet.

Aus den Notizen über die Familie des Schnitzers Stoß geht deutlich hervor, daß weder er, noch sein Bruder Mathias oder die folgende Generation Seßhaftigkeit und Ruhe liebten; es ist deshalb falsch, den Vater des berühmten Schnitzers aufs Geradewohl unter den Krakauer oder Nürnberger Stadtbürgern zu suchen. Ja, die Krakauer scheinen noch im Jahre 1484 den Veit Stoß als Fremdling empfunden zu haben; wenigstens enthält die Urkunde, die Veit Stoß als Lohn für den Marienaltar Steuerfreiheit gewährt, nach dem Satze „dyweyle her lebit", die Einschränkung, „und unsir mitburgir ist"[70]); man berücksichtigt demnach von vornherein die Möglichkeit, daß Stoß Krakau wieder verläßt.

Ist nun Veit Stoß überhaupt Pole oder polonisierter Schlesier? —

Man hat es einmal aus dem Vorkommen von slawischen Typen und slawischen Trachten auf seinen Werken geschlossen und in seinem künstlerischen Temperament polnische Charakterzüge zu entdecken geglaubt.

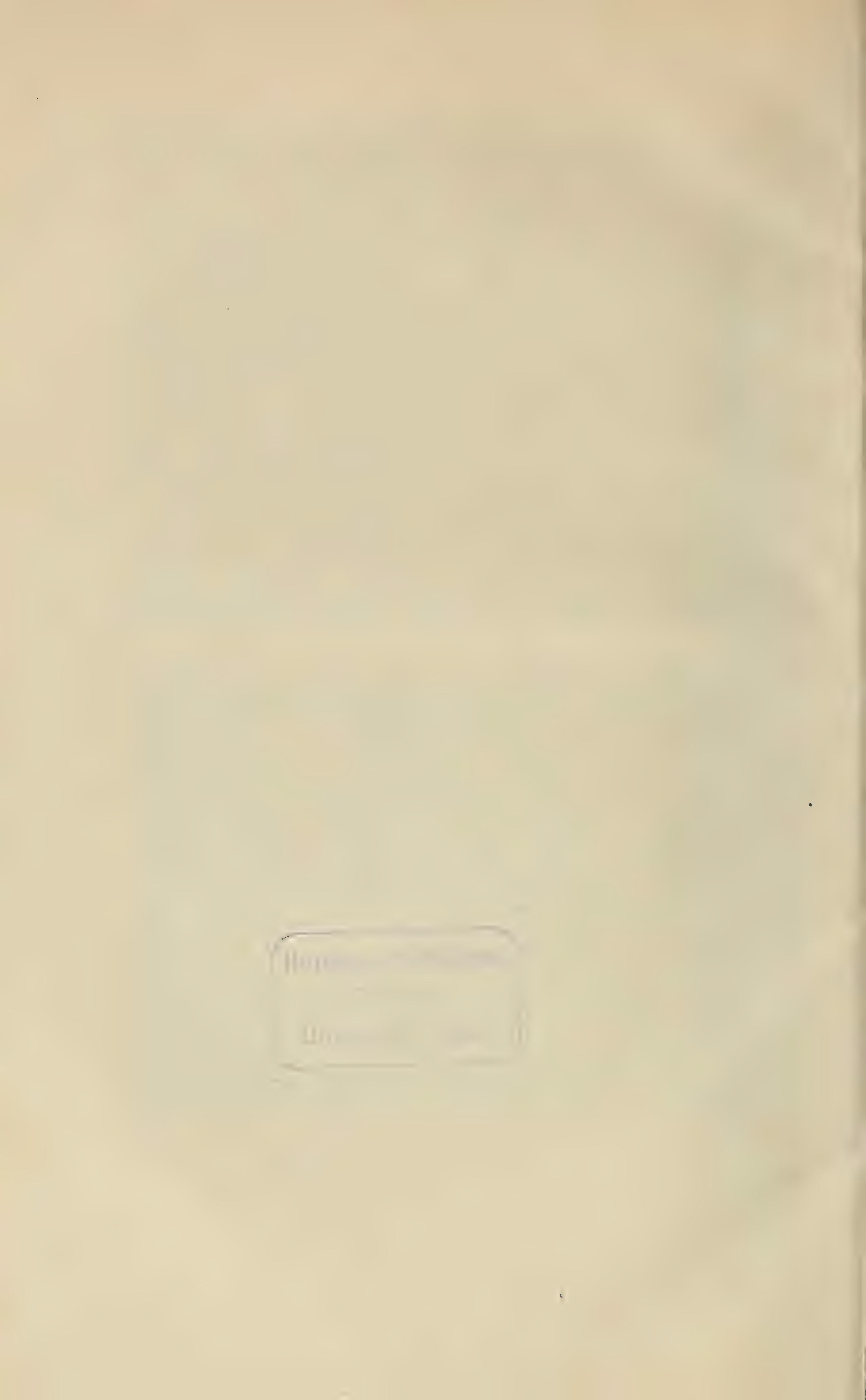
Das Material zu einer Geschichte des polnischen und speziell des Krakauer Kostüms ist bisher noch nicht gesammelt. Wir können also nur vermutungsweise feststellen, daß Veit Stoß durch die malerischen Trachten, wie sie die Märkte der großen Handelsstadt zeigten, den Eindruck seiner Reliefkompositionen usw. zu bereichern versuchte.

In den alttestamentlichen Szenen des Marienaltars sind mit einer gewissen Vorliebe die Männerfiguren als polnische Juden charakterisiert; sie tragen — man betrachte den heiligen Joachim — die hohen, spitzen Mützen und die langen Kaftane der ostdeutschen Judenschaft. Unter den Kriegsknechten finden sich zahlreiche, slawische, aber auch orientalische Typen. Ausgesprochen slawisch scheint der Stoffpanzer mit wattierten Ärmeln und gesteppten Nähten zu sein, wie ihn am Marienaltar zwei Kriegsknechte auf der Auferstehung Christi und ein Predellenfigürchen zeigen; später wird diese Tracht von Stoß und seiner Schule häufiger verwendet: sie findet sich auf den Tumbenreliefs mit den Wappen Dobrzyn vom Grabe König Kasimirs; dann zeigt sie ein Krieger auf dem Kupferstich der Auferweckung des Lazarus (B. 1) und auf dem Sandsteinrelief der Gefangennahme Christi im Chorumgang von St. Sebald in Nürnberg; beide tragen aber ebenso, wie die Henker auf dem Martyrium der heiligen Katharina (Kpfst. P. 9), den in der Türkei, durchaus nicht in Polen, üblichen Turban. Es kam dem Meister wohl mehr auf die wilde, möglichst fremdartige Darstellung der Feinde Christi an; er kannte von den Krakauer Messen neben polnischen und jüdischen, auch die türkischen und ostslawischen Kostüme und bekleidete mit ihnen, gewissermaßen historisch, Juden und Kriegsknechte; nach der biblischen Überlieferung und den Vorstellungen der deutschen Nachbarn, waren ja, neben den Juden, die eroberungslustigen Türken die ärgsten Feinde des christlichen Glaubens. — Die Tracht der Frauen, der Gelehrten und Geistlichen zeigt einmal burgundische Züge, dann erinnert sie an die Kostüme der südostdeutschen Denkmäler





Veit Stoß. Marienaltar; Teile der Predella.



des 15. Jahrhunderts. Den hohen, steifen Hut, wie ihn z. B. einige Gestalten auf dem Relief „Christus unter den Schriftgelehrten" vom Marienaltar tragen, finden wir schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts am Grabmale Herzogs Albert von Bayern in Straubing. Jedenfalls ergeben sich hier keine, speziell polnischen Züge. Wahrscheinlich richteten sich der Krakauer Stadtadel, die Gelehrten, Kaufleute und ihre Frauen vollkommen nach burgundischer oder deutscher Mode. —

Mit großer Bestimmtheit lassen sich verschiedene Kopftypen als Slawen erkennen. Neben den bärtigen, polnischen Juden ist auf dem Marienaltar der polnische Reitknecht mit geflochtenem Schnurrbart zu finden (Anbetung der drei Könige); auch einige Kriegsknechte sind als Angehörige der slawischen Rasse charakterisiert. Freilich die Hauptfiguren, die Apostel, die heiligen Frauen usw. zeigen durchaus nicht die Merkmale der polnischen Herkunft. Wir können das leicht nachprüfen; denn in den Wappenhaltern der Tumbenreliefs vom Grabe König Kasimirs hat Stoß mit Absicht klagende Polen dargestellt. Der schnurrbärtige Mann mit der platten Nase links vom littauischen Wappen, und der vollbärtige Krieger vom Wappen Dobrzyn sind naturalistische Bildnisse der Untertanen des verstorbenen Königs. Ich sehe in diesen Werken ein Zeugnis für den langen Aufenthalt des Künstlers in Polen und finde, daß er sich als Fremder in dem relativ späten Grabe des Königs tiefer in die realistische Darstellung der national-polnischen Züge und Typen eingearbeitet hat, als an dem älteren Marienaltar. Die Züge und Trachten der heiligen Männer und Frauen erinnern an die realistischen Typen der gleichzeitigen, niederländischen und oberdeutschen Kunst.

Berth. Dauns Erklärung und Ableitung der Kunst des Veit Stoß aus der heißen Erregbarkeit und der unruhigen Hast des polnischen Temperaments, die in Polen allgemein Glauben und Anerkennung gefunden hat, ist wohl nur mit Vorsicht aufzunehmen[71]); an eine Herkunft der Kunst des Veit Stoß aus Polen haben weder Robert Vischer, der zuerst das Wort von polnischen oder französischen Charakterzügen im Wesen des Veit Stoß geprägt hat[72]), noch Féliks Kopéra gedacht, als er vergeblich eine bodenständige, plastische Kunst in Krakau vor dem Auftreten des Veit Stoß im Jahre 1477 suchte. Wir haben zwar die Namen einzelner Bildschnitzer[73]) nnd einige Denkmäler; von polnischem Temperament oder von einheitlichen Zügen überhaupt ist indes nichts zu finden.

Das bedeutende Rotmarmorgrab des Königs Wladislaus Jagiello im Dom auf dem Wawel († 1444) gilt in Krakau für die Arbeit eines französischen Bildhauers und ist tatsächlich ein schönes, recht vereinzeltes Beispiel der realistischen Hofkunst unter burgundischem Einfluß. Von diesem Werk führt keine Brücke zu dem großen, etwas unbeholfenen Kruzifix auf der Nordseite des Chorumganges im Dom auf der Wawel. Hier äußern sich in der derben Ausführung der Adern an Armen und Beinen schon realistische Tendenzen eines handwerklichen, schlesischen

Meisters. Endlich findet sich noch ein mittelgroßer, niederdeutscher Altar vom Jahre 1467 in der Kreuzkapelle desselben Domes: Die Mitte des Schreines füllt die Darstellung der Dreieinigkeit, flankiert von je zwei weiblichen Heiligen, die, etwas steif, nach norddeutscher Sitte in zwei Geschossen übereinander angeordnet sind[74].

Veit Stoß muß also wohl von auswärts neue, künstlerische Ideen nach Krakau mitgebracht haben. — Finden sich nun wirklich keine Dokumente, die bestimmtere Nachricht über seine Herkunft geben können? — Die Stiftungsurkunde des Marienaltars nennt uns den „Magister Vittus Almanus de Norinberga“. Obwohl nur in einer polnischen Uebersetzung vom 12. April 1585 und in einer späteren, lateinischen Abschrift im Archiv der Marienkirche zu Krakau erhalten, gibt es doch innere Gründe genug, um den Wortlaut dieser Urkunde authentisch erscheinen zu lassen[75]. Namentlich die positiven Daten, die Namen der Ratsherren, des Kirchenvorstandes usw., die diplomatisch vollkommen korrekte Abfassung und die schwungvolle Latinität des Stadtschreibers Johannes Heydeke, eines humanistisch gebildeten Mannes, lassen sich zu Gunsten eines Schriftstückes geltend machen, dessen Inhalt in allen wesentlichen Punkten durch die Ratsakten bestätigt wird. Man hat sich nun neuerdings in Krakau gegen einige Stellen verwahrt, die direkt gegen die polnische Bevölkerung gerichtet sind[76]. So nennt Lepszy die Schrift ein Pamphlet gegen die Polen[77], und Ptaśnik vermutet — im Gegensatz zu dem Wortlaut der Urkunde und den deutlichen Zusätzen der polnischen Abschreiber aus späterer Zeit — eine deutschfreundliche Fälschung des ganzen Schriftstückes im Jahre 1533, weil damals die Kämpfe zwischen Deutschen und Polen, die um 1550 mit dem Siege der Polen endeten, äußerst erbittert geführt worden seien[78].

Hält man sich gegenwärtig, daß schon im Jahre 1461 der Krakauer Pöbel einen polnischen Adligen aus nichtigen Gründen ermordet hatte, und daß damals auf dem Reichstage von Korczyn sechs angesehene, deutsche Bürger von Krakau trotz der Fürbitte der Königin Elisabeth von Polen, einer Habsburger Prinzessin, zur Sühne hingerichtet wurden, so wird deutlich, daß diese gehässigen Kämpfe weit älteren Datums sind. Nur fanden ursprünglich die Deutschen beim Könige des Landes, der die deutschen Kaufleute und die deutsche Kunst schätzte[79] und ihnen Privilegien erteilte, einen gewissen Schutz. So konnte damals noch ein Johannes Heydeke aus Damm bei Stettin Erzpriester (Plebanus) der deutschen Marienkirche werden, und noch im Jahre 1511 bestätigte der polnische Bischof Jan Konarski bei der Errichtung eines Altars ausdrücklich, daß in der Marienkirche „ab aevo semper et ultra memoria hominum Teutonica lingua verbum dei praedicatum est“[80]. Aus diesen Tatsachen geht hervor, daß die Krakauer allerdings durch deutsche Predigten zu Beiträgen für den Hochaltar begeistert worden sind, daß also „nullus polonus“, — wenn wir unter dieser Bezeichnung die nur polnisch sprechende Bevölkerung Krakaus, die ihren Prediger in der Barbarakirche hatte, verstehen wollen, — zur Beisteuer angehalten werden konnte.

Es macht sich also bei der Errichtung des Marienaltars eine gegen die Vertreter des nationalen Polentums, namentlich den polnischen Adel, gerichtete Tendenz geltend, und der Führer und Sprecher dieser Bewegung ist Johannes Heydeke, derselbe Mann, welchem Stoß bei seiner Ausfahrt nach Nürnberg im Jahre 1486 geschäftliche Vollmacht und die Vormundschaft über seine Familie überträgt[81]. Als Stadtschreiber hat Heydeke vermutlich einen guten Teil der Ratsbücher geführt, die in jenem ostdeutschen Dialekte mit polnischen Anklängen abgefaßt sind, von dem wir Spuren in den Nürnberger Briefen des Veit Stoß entdeckt haben. Sollten also Heydekes Zeugnis und der Umstand, daß eine deutsche Fürstin, die Königin Elisabeth von Polen, die Tochter des römischen Königs Albrecht von Österreich, dem Meister das Grabmal ihres plötzlich verschiedenen Gemahls in Auftrag gibt, nicht für die deutsche Gesinnung des Veit Stoß sprechen? —

Tatsächlich finden wir die erste Erwähnung des Meisters in den Nürnberger Bürgerlisten: Veit Stoß gibt im Jahre 1477 sein Bürgerrecht auf[82]. Freilich ist diese Notiz das einzige Zeugnis für einen früheren Aufenthalt unseres Bildschnitzers in Nürnberg. Da nun, obgleich die Neubürgerlisten im Nürnberger Kreisarchiv seit dem Jahre 1429 erhalten sind, vorher von einer Bürgeraufnahme des Veit Stoß nicht die Rede ist, nahm Baader an, daß Veit der Sohn eines Nürnberger Bürgers gewesen sei.

Wir brauchen dieser Vermutung keinen allzugroßen Wert beizulegen; es genügt, daß wir mit absoluter Bestimmtheit wissen: Veit Stoß weilte in jungen Jahren in einem Zentrum der deutschen Kunst, in Nürnberg. Die zahlreich erhaltenen Werke der Nürnberger Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts müssen uns, nachdem die archivalischen Dokumente keine sicheren Angaben bringen, besseren Aufschluß über die Herkunft seiner Kunst geben. —

## 2. Abteilung.

### Die Nürnberger Plastik um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Es ist erstaunlich, welche Fülle von großen Bauten die schnell emporgeblühte Reichsstadt Nürnberg im Laufe des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts bewältigt hat. Endlich, um die Mitte des Jahrhunderts, tritt eine gewisse Erschöpfung ein; das zeigen die zahlreichen Klagen über das langsame Fortschreiten des Lorenzer Chorbaues, der vom Jahre 1439—1477 sich hinzieht. Die natürliche Folge dieses Zustandes ist die Auflösung der bis dahin blühenden Bauhütten; mit dem Mangel an Beschäftigung läßt sich das erstaunliche Sinken der plastischen Kunst der Steinmetzen erklären. Während sich vom Anfange des Jahrhunderts noch zahlreiche, derb dekorative Steinbildwerke in den Nürnberger Kirchen finden, kommt der statuarische Schmuck der späteren Bauten nicht mehr, oder doch nur in vereinzelten Fällen, aus der Bauhütte selbst; er wird meist aus der Werkstatt des Bildhauers oder Bildschnitzers bezogen, der in keiner Beziehung mehr zum leitenden Architekten steht. Seit dieser Zeit werden zum Schmuck des Kircheninneren Holzbildwerke in großer Zahl verwendet; daneben arbeiten aber die Bildschnitzer auch in Stein. Der weiche Sandstein gestattet die Anwendung der Holzschnitztechnik; der Steinmetz beginnt im Solde des Bildschnitzers mit der Zubereitung des Blocks; die letzte Ausführung behält sich dieser vor. Nur in einzelnen, süddeutschen Städten, wie in Regensburg, halten noch die Bauhütten Steinmetzen für den figürlichen Schmuck; in Nürnberg findet sich im 15. Jahrhundert, vor Adam Kraft, nur ein Steinmetz von einiger Bedeutung, der Architekturteile und Bildwerke gemeißelt hat: der Meister der Lorenzer Chorapostel[83].

So wird im Laufe des Jahrhunderts der Name „pildsnitzer", wie er in den Bürgerbüchern oft vorkommt, in Nürnberg identisch mit unserem Begriffe des Bildhauers, der unabhängig von früherem Zunftzwange in Stein, Marmor oder Holz arbeiten kann. In anderen Gegenden findet sich in derselben Bedeutung die Bezeichnung „Bildhauer", z. B. in Österreich; auch dort im Gegensatz zum „Steinmetzen". Erst nach Abschluß dieser einschneidenden Umwälzung treffen wir urkundliche Belege an, die meine Beobachtung bestätigen; so ist es nach Ausweis der sehr konservativen Regensburger Steinmetzordnung vom Jahre 1514[85]) dem „Byldschnitzer" zwar verboten „Stainwerk (Architekturteile) zu hawen". „Aber der Bildschnitzer mag wol Bildwerk, Grabstain, schillt und Helm hawen, darzu ihme alsdann ainer (nämlich ein Steinmetzmeister oder -gesell) vergönnt werden soll"[86]).

Mit dem Auftreten dieser Bildschnitzer beginnt eine neue Epoche, auch in der Nürnberger Plastik. Schon Graf Pückler-Limpurg hat um 1440 einen entscheidenden Stilwechsel festgestellt, der sich freilich zunächst nur an vereinzelten Werken von hoher Bedeutung verfolgen



Werkstatt und Schule des Veit Stoß. Altar aus Lusina.
Krakau; Akademie der Wissenschaften.



läßt. Es ist bezeichnend, daß sich die neue, realistische Richtung, an Holz- und Steinbildwerken gleichzeitig verfolgen läßt.

Zunächst wies Pückler auf den interessanten Torso des Rieterischen Schmerzensmannes hin, der jetzt im Innern der Sebalduskirche, rechts von der Marienpforte, aufgestellt ist. Am alten Platze, an der westlichen Sakristeiwand, neben der Brautpforte, steht eine moderne Kopie auf gleichfalls nach dem verwitterten Vorbild gefertigter, neuer Konsole. Bei näherer Untersuchung des Originals bestätigt sich die bereits von Pückler geäußerte Vermutung, daß auch das Gesicht eine Ergänzung, wohl des 16. Jahrhunderts, ist. So bleiben uns nur die Reste des muskulösen Körpers mit den straff durchgedrückten Knieen, dem in schweren Falten herabfließenden Mantel und Schurze, deren Enden tief unterschnitten und frei herabhängend gebildet sind. Der Körper tritt durch das Gewand hindurch; eine gewisse, räumliche Wirkung wird durch die etwas zaghafte Schrittstellung angestrebt[87]. Der Meister dieses Werkes scheint die neuen, auf Erweckung des Naturgefühls gerichteten Ideen und den schweren, massigen Gewandstil der burgundisch-westdeutschen Plastik gekannt und frei verarbeitet zu haben. Als Nürnberger Vorläufer sind die Holzfiguren eines heiligen Bischofs im linken Nebenschiff von St. Lorenz und die überlebensgroßen Gestalten des heiligen Lorenz und Stephan an Pfeilern des Hauptschiffes derselben Kirche zu nennen. Die Richtung des Rieterischen Meisters findet sich in zwei großen Steinmadonnen in Nürnberg ähnlich wieder; die erste steht rechts vom Portal an der Fassade der Marienkirche[88], eine andere an der Mohrenapotheke in der Königsstraße[89]. Freilich tritt hier bereits der große Faltenzug und eine Vereinfachung der Säume auf, wie sie die eben erwähnten St. Lorenzer Bildwerke, und besonders der treffliche Meister der Grablegung in der St. Wolfgangskapelle lieben. Voll entwickelt zeigt sich dieser Stil in dem schönen Grabmale des Grafen Albert von Wertheim, Bischofs vom Bamberg, gest. 1421, im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes mit dem individuellen Kopf und dem in einer Flut von Faltenkaskaden förmlich versunkenen Körper.

Es ist für die Beurteilung einiger Nürnberger Werke des reichen Faltenstiles aus etwas späterer Zeit wichtig, daß sie sich vollkommen an den Typus des Bamberger Bischofsgrabes anschließen. Hier zeigt sich, wie in dem früheren, merkwürdig realistischen Grabmal des Herzogs Albrecht von Bayern, gest. 1397, in der Kirche zu Straubing und in der verwandten Marmorgrabplatte des Pfalzgrafen Ruprecht, gest. 1390, in Amberg, der direkte Einfluß der burgundischen oder rheinischen Hofkunst[90]. In Bayern sind wir dann über die französischen Beziehungen des Herzogs Ludwig des Gebarteten, dessen Schwester Isabella der französische König freite, genau unterrichtet. Sein reizendes Grabmodell im Münchener Nationalmuseum[91] und jene berühmten, plastischen Werke in Gold und Email, lassen seine Vorliebe für die westeuropäische Kunst erkennen. Uns ist von diesen Schätzen das goldene Rössel in Alt-Oetting (gestiftet 1438) erhalten, während wir von einer „gol-

denen Maria im Garten" nur wissen, daß sie der prunkliebende Fürst in Augsburg[92]) verpfändete. Auch die emaillierte Goldstatue des Erzengels Michael und ein goldenes Madonnenbild zwischen den Gestalten des heiligen Georg und der heiligen Elisabeth neben dem knieenden Figuren des Königspaares hat Karl VI. von Frankreich einmal auf ewige Zeiten seinem Schwager Ludwig als Pfand überlassen. Das letzte Werk befand sich noch bis zu seiner Vernichtung im Jahre 1801 in der Kirche zu Ingolstadt[93]).

Ich möchte den Einfluß dieser direkten, französischen Beziehungen auf die oberdeutsche Plastik nicht gering anschlagen; eine Replik der Komposition des Grabsteines Ludwig des Bärtigen findet sich in der Tafel des Oswald von Sabionara, gest. 1465, im Domkreuzgang zu Brixen. Daneben scheint das außerordentlich fein durchgeführte Marmorgrab des Passauer Dompropstes Paul von Polhaym, gest. 1440, in der Kreuzwegkapelle des Domes oder des Bürgermeisters Ulrich Kepfelmayer, gest. 1431, in Straubing bereits selbständige Verarbeitung der westlichen Einflüsse zu verraten. In weiterer Entwicklung zeigt sich diese Richtung in den prächtigen Rotmarmorgräbern des Königs Wladislaus Jagiello, gest. 1444, im Dom zu Krakau und des Pfalzgrafen Otto, gest. 1499, in der Schloßkirche zu Neumarkt i. O., endlich auch in der oberbayrischen Grabplastik.

Während sich hier bereits die Beruhigung des weichfließenden Gewandes geltend macht, lieben einige Nürnberger Meister und die Regensburger Kunst auch in späterer Zeit die bauschenden, überreichen Faltenmassen, wie wir sie etwa an den bekannten Tonaposteln im germanischen Museum und in der Jakobskirche finden[94]). Die lebhafte Bewegung der groß gebildeten Köpfe und Hände läßt erkennen, daß sie einige Zeit nach dem Deokarus-Altar in der Lorenzkirche anzusetzen sind, der in der Bewegung befangener, in den Faltenmotiven weniger reich und weniger durchgebildet in den Köpfen ist.

Der Schmuck der leergebliebenen Nischen zwischen den Fenstern des Sebalder Chorumganges wurde nicht nach einem einheitlichen Plan, sondern im Laufe des 15. Jahrhnnderts durch Stiftungen einzelner Familien bewirkt; außer den eindrucksvollen Statuen des heiligen Peter und Paul über dem Petersaltar waren gegen Ende des 14. Jahrhunderts nur einige, kleine Apostelgestalten, die sich ursprünglich an den Pfeilern des alten Chores befunden hatten, nach dem Abbruch dieses Baues hier aufgestellt worden. In den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts stifteten die Tucher jene schöne, tönerne Statue des Johannes Ev. auf der Nordseite des Chorumganges[95]), dessen charakteristischer Kopf mit den gesenkten Augenlidern, dem rednerisch geöffneten Mund, dem feinsträhnigen, im Einzelnen noch ungegliederten Haar die Befangenheit der früheren Tradition überwindet. Der Mantel ist über beide Arme geschlagen und fällt in schweren, runden Faltenzügen herab, die sich in eine Fülle krauser Säume auflösen; die Unterarme mit den schmalen, langen Händen sind frei vom Körper

abgegeben. Derselben Hand verdankt die hölzerne, „schöne Maria" links vom Choreingang der alten St. Peterskirche in Augsburg[96]) ihre Entstehung. Die moderne, häßliche Fassung, der Jesusknabe, welcher (an Stelle eines größeren, vielleicht etwas ungeschlachten Kindes wie bei der „schönen Maria" der Sebalduskirche) heute auf ihrer linken Hand unsicher thront, und ein neues Szepter schädigen den Eindruck einer gütigen, bürgerlich behäbigen Mütterlichkeit, der die Volkstümlichkeit der Madonnenstatuen dieses Stiles erklärt. Es bleibt zweifelhaft, ob die Statue, welche sich heute in Augsburg ganz vereinzelt findet, an Ort und Stelle gearbeitet wurde. — An der kompakten Haarbehandlung und dem geschlossenen Kontur dieser Rundfiguren läßt sich ein gewisser Zusammenhang mit der Steinplastik nicht verkennen. Ich möchte nun aus stilistischen Erwägungen das fortgeschrittenste Werk dieser Gruppe, den prächtigen Schlüsselfelder Christoph an der Sebalduskirche, derselben Werkstatt mit einigem Vorbehalt zuschreiben[97]). Die tiefliegenden Augen mit den gesenkten Lidern, das dichte Haar mit der kleinen Stirnlocke, vorsichtig und schematisch in wellige Strähne gegliedert, die breite, hohe Stirn und die kräftige Nase erinnern sehr an den Sebalder Johannes. Freilich die tiefen Furchen in der Stirn, die vorspringenden Backenknochen und die prächtigen Schenkel mit ihren Adern und Sehnen sind mit einer bis dahin unerhörten Sorgfalt beobachtet und durchgeführt, wie sie erst durch Veit Stoß erreicht und übertroffen wird. Auch der schwere Fall des Gewandes zeigt nicht mehr die ruhige Symmetrie der früheren Werke. Wenn wir das Sterbedatum Heinrich Schlüsselfelders (gest. 1442) unserer Datierung zugrunde legen, so müssen der Johannes und die Augsburger Madonna zu Beginn der dreißiger Jahre gestiftet sein[98]). An rheinische oder burgundische Beziehungen muß man unbedingt glauben; ich möchte die Steinfigur des Joseph von Arimathia am heiligen Grabe des Hospitals zu Tonnerre, gestiftet 1454, namentlich in technischer Hinsicht dem Christoph vergleichen[99]).

Eine gewisse Unsicherheit herrscht bei der Datierung des zierlichsten Werkes dieser Gruppe, der schönen Sebalder „Maria im Strahlenkranz" am ersten Chorpfeiler links[100]). Pückler setzt sie trotz des äußerst persönlichen Zuges in der Gesichtsbildung, den feinbewegten Händen und dem lebhaften Kinde, nur durch den symmetrischen Fall der Gewandung bestimmt, vor den Schlüsselfelder Christoph. Aber der Schöpfer dieser Madonna schneidet tiefer in das Holz hinein und weiß sein Kind weit lebendiger zu bilden, als jener. Vielleicht stammt sie von einem gleichzeitigen oder nur wenig älteren Genossen des Schlüsselfelder Meisters, der das weich herabfließende Frauengewand der älteren Generation beibehielt. In der Feinheit der Holzbearbeitung steht das relativ kleine Werk ganz vereinzelt da. Das Schreingehäuse, welches die Figur noch heute umgibt, war ursprünglich durch Flügel verschlossen, die nach Murrs Angaben durch Hans von Kulmbach gemalt waren. Nach Mayer (St. Sebald 1831; S. 23) befanden sich da-

mals die Tafeln in der Gemäldegallerie auf der Burg. — Natürlich blieben diese Werke nicht ohne Nachfolge; das bezeugen eine anmutig mit ihrem Kinde spielende Madonna von Sandstein am Hause Obstmarkt 16[101]) oder der heilige Bischof in der Tucherstraße 13[102]). Daneben genügt es, die Madonna vom Lobenhofer-Haus, jetzt im germanischen Museum[103]), als ein etwas nüchternes Werk eines einheimischen Nachahmers, kurz zu erwähnen.

Neben dieser vom Westen beeinflußten, realistischen Kunst, den Vorläufern Simon Lainbergers und des Veit Stoß, finden sich Werke einer schlichteren, monumentaleren Art. Die Grablegung vom Jahre 1446 in der Wolfgangskapelle der Ägidienkirche[104]) überrascht durch die freie Gestaltung des Themas nach malerischen Gesichtspunkten bei einer freilich fast nüchternen Technik. Die alte, symmetrische Anordnung, wie sie in Nürnberg üblich war und sonst allgemein beibehalten wird, ist vollkommen aufgegeben; die handelnden Personen drängen sich gewissermaßen am Kopfende des Sarkophages zusammen; der Leichnam Christi durchschneidet die Komposition in der Diagonale; Überschneidungen und eine gewisse Raumvertiefung durch perspektivische Gestaltung des Steinsarges werden versucht. Eine in allen Einzelheiten flüchtig gearbeitete Flachbogennische, die von einem Zahnschnitt gekrönt wird, umrahmt das Ganze. Ihre Form erinnert an den Kargaltar von 1433 im Ulmer Münster, oder an die Geburt Christi im Schlosse de la Ferté Milon. Murr schreibt unsere Grablegung willkürlich seinem Steinmetzen Hans Decker zu, der nach dem Bürger- und Meisterbuch im Jahre 1437 als Neubürger aufgenommen wird. Dagegen ist der Stifter des Werkes, ein Mönch des Ägidienklosters, Ulrich Schwab, auch Smidlein genannt, und das genaue Datum der Vollendung, der 25. März 1446, durch die Chronik des Möndes Conrad Herdegen überliefert[105]). Die malerische Komposition des Ganzen ist zunächst in der Nürnberger Kunst ohne Nachfolge geblieben; erst Veit Stoß und Adam Kraft, greifen auf sie zurück. Vielleicht hatten niederländische Miniaturen und Halbfigurenbilder Anregungen gegeben oder rheinische Werke, wie der Mariaschlafaltar von 1434 im Frankfurter Dom[106]), der in einer Replik aus späterer Zeit im Dome zu Würzburg wieder erscheint.

Den Stil des „Meisters der Grablegung von 1446" erkenne ich in 2 Statuenpaaren im südlichen Teile des Sebalder Chorumganges mit Sicherheit wieder: Die Volckamerische Verkündigung[107]) lehnt sich offenbar noch an die Werke des reichen Faltenstiles an; das zeigt der in reichen Querfalten über die Unterarme gebreitete Mantel der Maria. Überraschend und neu ist die Profilstellung des Engels mit seinem wenig durchgebildeten Gesicht und den schlicht fallenden Gewandfalten. Ich glaube nicht, daß es nur zufälliger Weise in Italien, z. B. in der hölzernen Verkündigungsgruppe zu Monte Alcino, ähnliche Darstellungen gibt. — Als Replik des Nürnberger Werkes ist die Verkündigung an der Südtüre der Frauenkirche zu Amberg mit dem Paumgärtnerischen und Ehenheimischen Wappen[108]) bemerkenswert. — Die Heimsuchungs-



Veit Stoß. Beweinung des Leichnams Christi.
Kupferstich B. 2. II. London.



gruppe der Familie Behaim[109]) an den Leibungen des benachbarten Fensters zu St. Sebald bedeutet eine vollkommene Überwindung der altertümlichen, schlicht herabfallenden Draperie mit reich gefältelten Säumen; in dem regellos gebrochenen Mantel der Maria finden sich bereits scharfe Winkel und Augenbildungen. Das Kopftuch ist herabgeglitten und hängt über die grüßend erhobene, linke Hand frei herab. Elisabeth schlägt mit erhobenen Armen ihren Mantel weit auseinander, um in naiver Weise auf ihren gesegneten Zustand aufmerksam zu machen. Ich möchte mit Pückler auf nahe Beziehungen zur Volckamerischen Verkündigung schließen; namentlich die Behandlung der rundlichen Köpfe mit hervortretenden Augen und dem schlicht gescheitelten Haar bestätigt diese Vermutung. Dagegen ist Pücklers Datierung „um 1440" kaum haltbar. Die Volckamerische Verkündigung mag gleichzeitig, die Behaimsche Heimsuchung nach der Grablegung von 1446 entstanden sein.

Im scharfen Gegensatz zu dem Mangel an Bewegung und der gedämpften Empfindung, der sich in diesen Werken ausspricht, steht der Schöpfer der Apostelfiguren an den Schiffspfeilern von St. Lorenz, der letzte Vertreter der gotischen Steinmetzenkunst auf Nürnberger Boden. In ihrer ausgeschwungenen Stellung mit den vorgestellten Beinen, den lebhaft agierenden Armen und den frei bewegten Köpfen erinnern sie zunächst an den malerischen Stil vom Anfange des 14. Jahrhunderts; aber eine nähere Betrachtung der realistischen Züge in ihren Köpfen, Händen und der Charakteristik des Stofflichen ergibt, daß wir hier mit einem verspäteten Versuch, die gotische Form neu zu beleben, rechnen müssen. Seit dem Jahr 1445, stand die Lorenzer Bauhütte unter der Leitung des Regensburger Dombaumeisters Conrad Roritzer[110]), den der unermüdliche Förderer des Baues, der Regensburger Domherr und Propst zu St. Lorenz, Conrad Künhofer, berufen hatte. Nach Künhofers Tode im Jahre 1452 wurde dem Palier Roritzers, Hans Pauer von Ochsenfurt, der weitere Ausbau übertragen. Schon im Jahre 1463 starb dieser; im Jahre darauf ward der Bau der Sakristei vollendet. Wohl noch vor diesem Termin wurden die Pfeiler des Chores und des Mittelschiffes mit den steinernen Apostelstatuen geschmückt. Sie haben mit dem älteren Bau nichts zu tun; denn ihre Konsolen mit fein durchgebildeten Männer- und Frauenköpfen von auffallender Größe oder mit einem Kranz von Rankenwerk entsprechen den Details vom Roritzer-Bau; auch die zierlich durchbrochenen Helme der Baldachine an den Chorpfeilern stammen aus dem 15. Jahrhundert. Im Schiffe sind die Bildwerke, entsprechend dem erhöhten Chor, nachträglich so hoch in die Pfeiler eingesetzt, daß ihre Baldachine die schmucklosen Kapitäle der Pfeilerbündel, die das Gewölbe tragen, verdrängt haben; auch die Konsolen sind hier in keiner Weise mit dem Dienstbündel, dem sie eingefügt sind, organisch verbunden. Alle Teile sind in äußerst feinem, weichem Sandstein gearbeitet[111]).

Trotz des archaischen Gepräges haben diese mächtigen, annähernd 2 m hohen Gestalten Bewegung und Leben. Freilich verhüllt das feine Faltengeriesel des Mantels den knochenlosen Körper. Die Oberarme verschwinden völlig; nur die Unterarme und Hände sind frei bewegt. In den Köpfen zeigt sich eine merkwürdige Mischung von naturalistischer Form und gotischen Traditionen. Die plastische Rundung der Köpfe und die Wellenlinien im Haar lassen auf Bekanntschaft mit der Kunst des Schlüsselfelder Meisters schließen. Ich glaube in diesem Falle mit Sicherheit einen Steinmetzen aus der Regensburger Dombauhütte zu erkennen, der sich vielleicht an den Statuen des heiligen Petrus, Paulus, Bartholomäus und Matthias vor den Vierungspfeilern des Regensburger Domes gebildet hatte. Diese älteren Werke erscheinen in der Auffassung, in der technischen Behandlung des Kopfes und der Führung der Gewandfalten als eigentliche Vorläufer unserer jüngeren Gruppe, ohne den Hang zu zierlicher Faltenbildung und lebhafter Bewegung zu verraten[112]). Die Steinfiguren einer Maria und dreier Apostel am dritten Turmgeschoß der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren bildnerischen Schmuck erhalten hat, gehören derselben Regensburger Richtung an.

Es ist bezeichnend, daß dieser spätgotische Manierist in Nürnberg die einzige größere, plastische Aufgabe zu lösen hat, die der Rat vergeben konnte. Die gotische Tradition war noch nicht erloschen: die großen Apostelgestalten des Veit Stoß am Krakauer Marienaltar verraten ganz deutlich den Einfluß derartiger Kunstwerke. Während die kleineren Statuetten der Predella und des Rahmens frei und naturalistisch bewegt sind, wählte sich Stoß für seine monumentalen Figuren die feinzügigen Vertikalfalten und die knochenlosen Körper der Lorenzer Apostel zum Vorbild.

Was wir außer dieser Gruppe an Steinfiguren aus der Zeit in Nürnberg finden, ist entweder nicht der Erwähnung wert oder es stimmt vollkommen mit dem Stile der Altarplastik überein. Aber diese scheint zunächst noch wenig erfreulich, trotzdem wir von einer blühenden Massenproduktion von Altären hören. Wir wissen ja aus der Chronik Heinrich Deichslers[113]), daß in den Jahren 1488—1491 23 Altäre in Nürnberg ausgeführt worden sind. Vielleicht sind indes gerade die besten Werke in späterer Zeit untergegangen[114]), oder ins Ausland gewandert.

Die erhaltenen, plastischen Werke in Nürnberg genügen nur, um die Entwicklung des eckig gebrochenen Faltenstiles an mäßigen Beispielen deutlich zu machen. Zugleich mehren sich die Versuche, der Stellung des Körpers und der Durchbildung der Köpfe größere Natürlichkeit zu verleihen. Die Heiligen Erasmus und Sebald im rechten, südlichen Teile des Sebalder Chorumganges mit dem quadrierten Groß- und Hallerwappen (der Tetzelschild ist nachträglich aufgemalt)[115]) und ein Ecco homo an der westlichen Südtüre von St. Lorenz mit dem Wappen der Schürstab, Ammon, Imhof und Stromer, stammen von einer nicht ungeschickten, aber doch recht handwerksmäßigen Hand. Noch an ältere

Werke mahnen die überlebensgroßen Holzfiguren zweier Könige aus einer Anbetungsgruppe im germanischen Museum[116]), die Josephi, trotz ihrer individuellen Köpfe mit den gesenkten Lidern und der eckig gebrochenen Mäntel, noch in das 14. Jahrhundert setzt. Ganz nahe verwandt ist die altertümliche Maria vom Hauptaltar der Frauenkirche[117]), die jetzt hoch oben auf einem Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes aufgestellt ist. Der freundliche Ausdruck des vollen Gesichtes, die sorgfältige Behandlung des Kopftuches und der Hände lassen hier das beste Werk dieser Richtung vermuten. Ähnlich ist eine große Madonna aus der Kinderlehrkirche zu Weißenburg a. S., jetzt im Münchener Nationalmuseum, noch im alten Schrein[118]); eine freier bewegte, heilige Katharina in der Pfarrkirche zu Schwabach mit stark gehäuften, parallelen Querfalten[119]) und die Schwabacher Madonna, beide im alten Holzgehäuse, gehören in dieselbe Zeit uud Richtung. In unserem Zusammenhang muß noch die Madonna in dem später gefertigten Hochaltar der Kirche zu Katzwang bei Schwabach, ferner die Verkündigungsgruppe der Starck und Imhof zu den Seiten des fünften Fensters im nördlichen Chorumgang von St. Sebald genannt werden[120]). Bis gegen Ende des Jahrhunderts hält sich dieser Stil; das fühlen wir aus der altertümlichen Maria im Schrein des Hersbrucker Altars, jetzt im germanischen Museum[121]), oder aus der steinernen Madonna der Anbetung der heiligen 3 Könige in der Brauttüre von St. Lorenz, einer späteren, groben Steinmetzarbeit, heraus.

Auch die kleineren Werke, die bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sind, entfernen sich nicht allzuweit von diesen monumentalen Vorbildern. Als charakteristische Beispiele nenne ich das liebevoll durchgeführte, aber ziemlich steife Mittelstück des Landauer Altars aus der Katharinenkirche, jetzt im germanischen Museum, das etwa im Jahre 1465 entstanden ist[122]). Auch die anmutige Verlobung der heiligen Katharina im germanischen Museum ist nach der rein architektonischen Gliederung des Baldachins in dieser Zeit entstanden[123]); dieselben weichen Kopfformen und die scharfen, eckigen Brüche der Gewandung zeigt ein überraschend inniges Madonnenrelief aus dieser Zeit in der Rieterischen Kirche zu Kleinschwarzenlohe[124]). Dann hat das Schnitzwerk des nach 1460 entstandenen Löffelholzaltärchens[125]) in St. Sebald enge Beziehungen zu dieser Gruppe und der Imhof-Starckischen Verkündigung im Sebalder Chorumgang. Wegen seiner festen Datierung muß der St. Nicolaus im gleichnamigen Altar in St. Lorenz erwähnt werden; er ist 1452 von der Witwe des Wolfhard Gößwein gestiftet. Um 1515 ist der jetzige, erweiterte Schrein mit der Figur des heiligen Ulrich und den Altarflügeln in der Art des Hans von Kulmbach hinzugefügt[126]).

Einige Kruzifixe[127]), die uns erhalten sind, zeigen den überkommenen Typus, dessen bedeutendstes Beispiel der große Gekreuzigte über dem Choreingange von St. Lorenz, etwa aus dem 2. Jahrzehnt des Jahrhunderts, bildet. Ein späteres, tüchtig durchgebildetes Stück mit den

seit der Mitte des Jahrhunderts üblichen, gebogenen Knieen hängt versteckt über dem Lorenzer Westportal. Naturalistische Anklänge finden sich in den Kruzifixen aus der Sakristei der Kirche zu Katzwang, im Kloster Heilsbronn[128]), in der Mauerkapelle der Kirche zu Kraftshof[129]), auf der Empore der Rochuskapelle usw. Das beste Werk aus dieser Zeit, der Gekreuzigte in dem Triumphbogen der Johanniskirche, führt in seiner schlichten, lebenswahren Auffassung schon an die Werke Simon Lainbergers und des Veit Stoß heran.





Veit Stoß. Kruzifix (Sandstein.) Krakau; Marienkirche.



## Simon Lainberger, der Schnitzer des Nördlinger Georgsaltars.

Nach dem allgemeinen Überblick über die erhaltenen Denkmäler möchte es scheinen, als habe die Nürnberger Kunst dem jungen Veit Stoß zwar allgemeine Anregungen schenken können; aber seinen Lehrer oder die Anfänge seiner Kunst vermochten wir bisher nicht zu entdecken. Ein liebevolles Versenken in verstreute Werke einzelner, fortgeschrittener Meister zeigte, daß in der Nürnberger Kunst auch moderne Strömungen bestanden, deren Vertreter offenbar im Auslande gelernt hatten und vielfach für auswärtige Besteller arbeiten mußten. Es steht fest, daß schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts Gemälde und Schnitzaltäre nach Breslau[130]), Krakau[131]) und anderen Städten des Ostens geliefert wurden; auch Sachsen steht ganz unter dem Einfluß der fränkischen Kunst[132]). Am böhmischen Königshof arbeitet um 1490 der Nürnberger Bildschnitzer und Maler Hans Scholler[133]); am Hofe des Erzherzogs Sigmund von Tirol findet sich nach 1483 Barthelme Tauer, ein Maler aus Nürnberg[134]). Schon 1470 kauft Georg Langenmantel ein für die Kirche „St. Julite et Quirini" zu Termeno an der Etsch bestimmtes Gemälde mit dem Martyrium der heiligen Giulitta von einem Nürnberger Maler um 500 Gulden[135]). Besonders wichtig sind italienische Beziehungen, die sich auch hie und da in der Nürnberger Malerei und Plastik geltend machen; Paoletti[136]) erwähnt einen „Johannes de Normerigo, partibus alemanniae, intaleatore Sa. Marie nove". In späterer Zeit fertigt der Nürnberger Bildschnitzer „Magister Sixtus g. Henrici Syri de Norimberga Alemanorum" die hölzerne, vergoldete Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni auf dessen Grabmal in Santa Maria Maggiore zu Bergamo[137]). Ferner lassen die Nürnberger Bürger- und Meisterbücher erkennen, daß aus den Städten Bayerns, Schwabens und des Rheingebietes fortgesetzt Künstler in Nürnberg einwandern. In der Malerei ist der fremde Einfluß besonders deutlich; schwieriger ist die Ableitung des plastischen Stiles. Gerade in Schwaben oder im Rheingebiet scheinen fast alle Holzbildwerke aus dieser Zeit zugrunde gegangen zu sein; wir müssen in jedem Einzelfall auf die burgundische oder französische Kunst hinweisen, trotzdem es nicht immer wahrscheinlich ist, daß sie auf Nürnberg direkt gewirkt hat. Sollen wir den Lehrer des Veit Stoß, sollen wir Veit Stoß selbst unter diesen eingewanderten Fremdlingen suchen? —

Ein Nachfolger des vom Westen beeinflußten Schlüsselfelder Meisters hat die Holzstatue des heiligen Paulus in der Euchariuskapelle der Ägidienkirche geschaffen[138]); es ist der müde, etwas grämliche Kopftypus des Christophorus; auch das regelmäßige, etwas tiefer herausgearbeitete Gelock des Haupt- und Barthaares und die sorgfältige Bildung der auf ein Spruchband hinweisenden linken Hand erinnert an dieses Werk. Die Attribute, das Spruchband und ein Schwert, werden von der unter dem Mantel verborgenen, rechten Hand getragen. Der Mantel fällt weich und regellos in großen, flachen Dellen herab, wie wir sie etwa aus Jaques

Morels Grabmal für Karl von Burgund in der Kirche zu Souvigny (1448) kennen[139]. Trotz seiner geringen Abmessungen spricht aus unserem Werk eine gewisse Hoheit und Größe. — Ganz in der Nähe der Ägidienkirche, am Theresienplatz Nr. 2, findet sich ein ganz ähnlich behandelter, heiliger Sebald[140]. In gerader, ruhiger Haltung blickt der bärtige Pilger unter seinem Baldachin hervor: die Haare sind in Lockensträhne eingeteilt; das Gewand wird durch einen reich drapierten Mantel fast ganz verdeckt, der über dem rechten Arm mit dem Kirchenmodell herabfällt; die Linke hält den Pilgerstab. Ich finde im Faltenstil Anklänge an die Figuren des Hochaltars in der Jacobskirche zu Rotenburg von 1466; freilich ist dieses Werk später als der Nürnberger Sebaldus. In den Kreis der kleineren Werke aus der Nachfolge des großzügigen Christophorus-Meisters gehören wohl auch der oben erwähnte Kruzifixus über dem Triumphbogen der Johanniskirche und zwei kleine, neu gefaßte Leuchterengel, jetzt auf dem Gestühl zu den Seiten des Sebalder Hochaltars; sie sind wichtig, als Vorläufer jener dekorativen Leuchterträger, die Stoß später zahlreich geliefert hat[141]. Hier meldet sich auch die Neigung zu den gehäuften Parallelfalten mit tiefen Unterschneidungen und breitem, runden Rücken, wie sie für Lainbergers Werke charakteristisch bleiben. Die Richtung des Schnitzers des heiligen Sebaldus findet ihre Fortsetzung in den Altären des heiligen Leonhard der Kirchen zu Kraftshof (1476)[142] und in Katzwang[143]; freilich zeigt hier das Gewand schon scharfe eckige Brechungen. Auffällig ist die Entwicklung der reichen Rankenbaldachine, die eben jene Mischung von architektonischen Maßwerkformen und krautigen Distelblättern haben, wie wir sie am Krakauer Marienaltar des Veit Stoß sehen werden.

Neben solchen Werken treffen wir einige, ganz außerordentlich fortgeschrittene Skulpturen, die durch Ausdruck und Bewegung ihre Vorläufer weit überragen: Der heilige Johannes Baptista, rechts hinter dem Altar der Nürnberger Johanneskirche, ist in lebhafter Schrittstellung gegeben[144]. Das rechte Bein ist zierlich vorgesetzt; die linke Schulter im Gegensatz dazu vorgeschoben. Der Mantel ist hochgeschürzt und läßt die Unterschenkel völlig frei; dadurch kommt eine gewisse Unsicherheit in die überzierliche Bewegung; der feste Zusammenhang mit dem Boden, für den bisher die Mantelenden sorgten, ist aufgegeben. Das abgehärmte Gesicht des Asketen zeigt sich in erschreckender Magerkeit, umwallt von einer Flut struppiger Kopf- und Barthaare, die kunstvoll durchbrochen gearbeitet sind. Das Äußerliche in diesem Naturalismus läßt die kleine Warze an der linken Backe erkennen; Stoß verwendet anfangs solche derb realistische Übertreibungen recht gern. Natürlich zeigen sich auch Adern an Armen und Schenkeln. Im Ganzen trifft man noch eine Vorliebe für Weichheit in den tief herausgearbeiteten Gewandfalten; jene aufdringliche, trockene Brillanz der eckigen Brüche, wie sie die spätere Zeit liebt, ist noch nicht entwickelt.

Diese Neuerung bringt der auferstandene Christus auf dem Petersaltar in der Mitte des Sebalder Chorumganges. Zugleich ist hier die tänzer-

haft bewegte Stellung, das üppig gebauschte Gewand, welches sich über den linken Arm legt, um in einer ganzen Reihe tiefer Faltenzüge herabzurauschen, so stark betont, daß man die Schöpfung eines Barockkünstlers zu erblicken meint; die Stirn ist ziemlich breit gebildet; das Haar fällt in reichen, durchbrochenen Lockensträhnen herab. Die schmale, rechte Hand ist segnend erhoben; in der Linken befand sich einst die Siegesfahne. Der thronende, heilige Petrus im Altar darunter[145]) ist gewiß mit Sorgfalt gearbeitet; aber trotz aller Natürlichkeit im Einzelnen und dem malerisch gebrochenen Gewand erscheint er neben der Christusfigur flach und trocken. Ich glaube nicht an einen unmittelbaren Zusammenhang des Schreines mit der obenauf gestellten, kleinen Figur. Vielleicht entstammt diese einem der großen Altäre in St. Sebald, die 1542 auf Befehl des Rates beseitigt wurden, und ist durch einen glücklichen Zufall gerettet[146]).

Die Nürnberger Herkunft der beiden, bedeutenden Holzbildwerke läßt ein Vergleich, etwa mit dem Leonhardaltar von 1476 in Kraftshof, in technischer Hinsicht möglich erscheinen. Es sind eben Reste von größeren Altären, wie sie wohl jenen Meister des Kraftshofer Altars zu seinen Werken anregten. Nun kennen wir zwar über 100 Nürnberger Bildschnitzer aus den Bürger- und Meisterlisten; aber kein Name würde sich mit diesen bahnbrechenden Skulpturen in Verbindung bringen lassen, wenn uns nicht ein glücklicher Zufall von dem Ruhm und dem noch erhaltenen, prächtigen Werke eines Nürnberger Bildschnitzers Kunde gäbe. Und gerade sein Name findet sich in keinem Bürgerverzeichnisse.

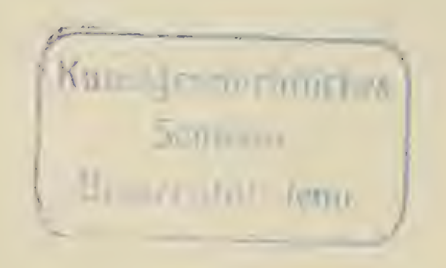
Aus einem Briefkonzept des Nürnberger Rates vom 7. März 1778 erfahren wir von einer Beschwerde der Stadt Nördlingen über die Säumigkeit des Nürnberger Bildschnitzers Simons Lainberger, dem der Nördlinger Stadtmaler Herlin einige „Bilder" (geschnitzte Figuren) zu einem Altar verdingt hatte. Nun antwortet der Nürnberger Rat, Meister Lainberger wolle die Bildwerke bis zum 3. April 1478 liefern und bittet den Nördlinger Magistrat, dafür zu sorgen, daß Meister Herlin sich gedulde[147]). Es ist gewiß auffällig, daß im vorliegenden Falle nicht der Kirchenvorstand oder Meister Herlin, sondern der Nördlinger Magistrat auf die Vollendung des Altars dringt. Ich glaube nicht, daß diese Behörde die Interessen eines auswärtigen Auftraggebers so energisch vertreten hätte. Das Altarwerk, an dem Herlin und Lainberger gemeinsam arbeiteten, war deshalb wahrscheinlich für Nördlingen selbst bestimmt. — Kennen wir nun ein Herlinsches Gemälde aus dem Jahre 1478 oder aus der Zeit nach der Vollendung des Bopfinger Altars von 1472, das im Auftrage der Stadt Nördlingen oder eines angesehenen Bürgers dieser Stadt gefertigt sein könnte?

Wir müssen bei der unsicheren Chronologie der Werke Herlins weit ausholen[148]). Den Ausgangspunkt bildet der große, bezeichnete Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg vom Jahre 1466. Die im Ganzen wohlerhaltenen Innenflügel[149]) mit Szenen aus dem Marienleben geben

uns über Herlins ersten Stil ausreichende Auskunft. Auf einem ornamentierten und vergoldeten Hintergrunde sind nur die nötigen Raumangaben und Architekturen aufgemalt. Die reicher ausgestattete „Darstellung im Tempel" und besonders die „Verkündigung" verraten direkte Abhängigkeit von den Flügelmalereien des Rogierschen Altars für St. Kolumba in Köln (jetzt in München; Alte Pinakoth.). Offenbar benutzte Herlin eine, vielleicht selbstgefertigte Skizze nach den Kölner Tafeln; denn die Umrisse einzelner Figuren, z. B. des Engels der „Verkündigung" stimmen schlagend überein, während die Farben frei gewählt scheinen. Die Frontalstellung der Gesichter ist noch sehr beliebt; trotz sorgfältiger Modellierung und des frischen, rötlichen Inkarnates bleiben sie völlig unbewegt. Immerhin sind die Köpfe dieses Altars und des Madonnenbildes vom Jahre 1467 in der Blutkapelle zu Rothenburg die erfreulichsten Leistungen Herlins unter dem lebendigen Einfluß des Naturalismus und der Technik der Eyckischen Schule. Dagegen zeigt der merkwürdige Bopfinger Altar vom Jahre 1472 entschieden eine stilistische Weiterbildung unter dem Einfluß der Boutsschule. Statt der gedrungenen, großköpfigen Figuren finden sich überlange Typen; die Handlung ist bewegter; Verkürzungen sind beliebt; es ist nicht mehr wie beim Rothenburger Altar nötig, die Augensterne in die Winkel der Lidspalte zu rücken, um den Konnex zwischen den einzelnen Personen herzustellen. Überall findet sich ein eigenwilliges Streben nach Raumvertiefung; die Straßen der Stadt und kleine Hintergrundfigürchen zeigen die neuerwachten, perspektivischen Interessen an. Man hat sich vergebens bemüht, den Meister der Tafeln von 1466 oder 1488 in diesen Bildern wiederzuerkennen; alles spricht für die Mitarbeit eines recht selbständigen Werkstattgenossen. Dann klafft in Herlins Werk eine 16jährige Lücke bis zum Jahre 1488. Indes glaubt Haack, auf Grund eines kleineren Altarwerkes mit einer „I8V9" datierten Verkündigung auf der Außenseite[150]) und vier auf Goldgrund gemalten Szenen aus der Jugend Christi und der Legende der heiligen Ottilia auf den Innenflügeln, die sich teils in der Nördlinger Stadtgalerie, teils im Münchener Nationalmuseum befinden, ein drittes Hauptwerk in die früheste Zeit des Meisters verlegen zu dürfen. Der Nördlinger Georgsaltar in der Stadtgalerie dieses Ortes zeigt nun zwar — und das ist Haacks Argument — eine Verkündigungsszene, die mit dem angeblich 1459 datierten Altärchen einigermaßen, weit mehr noch, auch farbig, mit dem Rogier aus St. Kolumba, übereinstimmt. Wie ist aber die Tatsache zu erklären, daß Herlin auf allen Tafeln des Georgsaltars trotz ihrer geringen Abmessungen reiche Landschaften und Hintergrundsfigürchen einführt, die er 1466 bei der Ausführung des Rothenburger Altars noch nicht kannte? Dazu zeigen sich hier die kleinen Köpfe und schlanken Proportionen des Bopfinger Altars und der späteren Gemälde Herlins. Auch die Glätte der ziemlich blassen Gesichter findet sich erst auf den jüngeren Werken. Über den Stil des Rothenburger Altars geht der Georgsaltar auf alle Fälle weit hinaus;



Veit Stoß. Ölberg. (Sandstein.) Krakau; Nationalmuseum.



selbst die Verkündigungsgruppe, die auf beiden Werken nach einem gemeinsamen Rogierschen Vorbild komponiert ist, bringt nur im Rothenburger Werk die befangene Frontalstellung des Kopfes der Maria, während im Georgsaltar, wie später im Herlinschen Familienaltar von 1488, das zeichnerisch verschobene Dreiviertelprofil beliebt wird; hier verkürzt Herlin bei der freien Umbildung eines Drachenkampfes des heiligen Georg nach einem Stiche des älteren Meisters E. S. (Lehrs P. Gr. II Nr. 77) die im Vorbild en face gestellten Köpfe. Wenn die Geburtsdarstellung des Rothenburger Altars noch an die Art des Meisters E. S. erinnert, und dieselbe Szene in Bopfingen gespreizt und unausgeglichen erscheint, beginnt am Nördlinger Georgsaltar die Abhängigkeit vom Madonnentyp Schongauers (B. 4), die sich in verstärktem Maße in der gleichen Szene des Herlinschen Familienaltars von 1488 bekundet[151]). Der Nördlinger Georgsaltar ist demnach nicht, wie unsichere Quellen[152]) behaupten, im Jahre 1462, sondern zwischen 1472 und 1488 entstanden.

Der plastische Schmuck der Herlinschen Altäre ist zwar in jedem Falle von anderer Hand gearbeitet, dennoch läßt sich auch an ihm eine zeitliche Folge festlegen. Der Rothenburger Altar vom Jahre 1466[153]) mit seinem hageren, schmerzvoll gekrümmten Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, der heiligen Elisabeth und dem heiligen Jakob auf der linken, dem heiligen Leonhardt (?) und Antonius auf der rechten Seite, zeigt massige, unbewegte Gestalten mit lebhaft individualisierten Köpfen und flachgebrochenen, eckigen Falten. Zu derselben plastischen Gruppe gehört der Würzburger Grabstein des Bischofs Gottfried von Limpurg, gest. 1455. Aus der Nürnberger Schule lassen sich außer dem heiligen Paulus in der Ägidienkirche und dem heiligen Sebald am Theresienplatz eine Johannesfigur vom vierten, nördlichen Fenster des Sebalder Chorumganges als zeitliche Parallele anführen[154]).

Im Bopfinger Altar von 1472 findet sich der große Fortschritt zur Freiheit und Bewegung vollendet[155]). Es ist ein ganz neuer Stil, der von den wuchtigen und ruhigen Standfiguren nichts mehr wissen will, sondern die stürmische Bewegung der Draperie und daneben eine gewisse, tänzerhafte Zierlichkeit liebt. Wie der heilige Christoph am Bopfinger Altar mit kokettem Seitenblick durch das naturalistisch gebildete Wasser watet, bewegt sich der schöne, oberbayrische, heilige Martin vom Ende des Jahrhunderts im Münchener Nationalmuseum[156]). Alle Faltenzüge sind tief eingeschnitten; es macht sich ein malerisches Streben nach starken Gegensätzen zwischen Licht und Schatten geltend. Wir wissen gar nichts über die Herkunft dieses Stils; man kann ihn nur aus den Gemälden der Rogierschule, den Kupferstichen Schongauers im Allgemeinen ableiten; offenbar war er früh in Augsburg beliebt, von dessen reicher Kunstblüte heute nur noch wenige Trümmer erhalten sind. Tatsächlich finden sich im Augsburger Domkreuzgang noch heute zwei tüchtige Sandsteinreliefs, die ich für Arbeiten des Bildschnitzers halten möchte, bei dem Herlin seinen Bopfinger Schrein

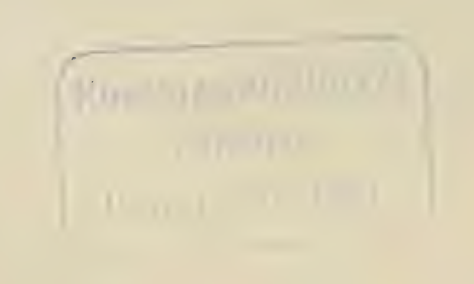
bestellt hat. Das Epithaph des Heinrich Truchseß von Hofingen und seiner 1468 verstorbenen Frau[157]), mit einer thronenden Madonna und den in verkürzten Stellungen gegebenen Stiftern, scheint mir für den Vergleich mit der Maria des Bopfinger Schreins geeignet; die Faltenzüge des stark unterschnittenen und reich drapierten Gewandes sind sehr ähnlich. Von demselben Meister stammt die Gedächtnistafel des Klerikers Albertus von Rechberg, gest. 1471, in der Katharinenkapelle desselben Kreuzganges. Hier ist die Maria auf ihrem hohem, gotischen Thron von einem Spruchbande mit der Inschrift umflattert, das etwas an die Bandrollenornamentik unter der Bopfinger Madonna erinnert; unten links kniet der Kleriker; ihm gegenüber ist sein Wappen eingefügt. Es ist auffallend, wie sehr in diesen malerischen Kompositionen der rahmenartige Abschluß die Raumvorstellung verstärkt. Im Bopfinger Altar sind offenbar in gleicher Absicht die drei Figurengruppen scharf von einander getrennt.

Sind nun die Schnitzereien des Nördlinger Georgsaltars überhaupt erhalten? Haack[158]) leugnet das; aber die Kunstgeschichte kennt seit langer Zeit den Kruzifixus, die Maria, den Johannes, Georg und die heilige Magdalena auf dem barocken Hochaltar der Nördlinger Stadtkirche als Reste des Herlinschen Werkes. Die außerordentliche Schönheit dieser Bildwerke erzeugte die Tradition, der Kruzifixus sei in Italien entstanden; einer Einfügung in die Geschichte der lokalen Bildschnitzerschulen haben sie sich bisher widersetzt. Marie Schuette wollte deshalb den Georgsaltar in zwei Abschnitten entstanden denken und datierte die plastischen Teile um 1490[159]). Herlins Gemälde und diese Bildwerke gehören aber zusammen und sind ziemlich gleichzeitig gefertigt worden; das bezeugt die Geschichte der plastischen und gemalten Teile und eine ikonographische Betrachtung: neben Szenen aus dem Leben Christi und der Maria finden sich auf den Flügeln nur Bilder aus der Legende des heiligen Georg und der Maria Magdalena[160]). Freilich ist der Schrein in seiner jetzigen Form im Jahre 1683 neu erbaut, und irgend ein barocker Schnitzer hat damals auch die älteren Schreinfiguren etwas modernisiert. Der Drache zu den Füßen des heiligen Georg und einige Schädelreste sind selbständige Zutaten dieser Zeit; die Gesichter und das Kopftuch der Maria wurden überarbeitet, geglättet und neu bemalt, die ausgehöhlten Rückseiten des heiligen Georg und der Maria Magdalena mit Brettern verschlossen. Dagegen ist die Behandlung der frei gearbeiteten Ringellocken, deren Ursprünglichkeit Schuette bezweifelt, in vollkommen gleicher Weise am Badener Kruzifixus des Nikolaus von Leyen vom Jahre 1467 verwendet. Es ist ein aus der Goldschmiedetechnik übernommenes Kunststück, welches wohl nur in dieser Zeit vorkommt.

Glauben wir also an den Zusammenhang zwischen Flügeln und Bildwerken, so werden wir auch bei diesen Schnitzereien Bedenken gegen eine Entstehung im Jahre 1462, vor den Rothenburger und Bopfinger Altären oder vor den Hauptwerken des Nikolaus von Leyen, äußern. Tatsächlich führt ihr künstlerischer Charakter über diese Werke hinaus in eine Zeit hinüber, welche wieder nach einer Stilisierung der



Veit Stoß. Ölberg. (Ausschnitt.) Krakau; Nationalmuseum.



Form, nach einer Betonung des Ausdrucks strebt, wie er bis dahin in der Plastik nicht zu finden war. Ein Stifter des Werkes ist nicht nachzuweisen; indes wurde gerade zu Anfang der siebziger Jahre der Chor der Nördlinger Georgskirche vollendet. Ein Interesse des Nördlinger Rates an der würdigen Zierung des Hochaltars seiner Hauptkirche ist sehr begreiflich; jedenfalls hat der Rat sogar, wie das in ähnlichen Fällen in Krakau, Danzig[161]), Wiener-Neustadt[162]) urkundlich bezeugt ist, die Oberaufsicht über den Bau des Altares ausgeübt. Daher ist es wahrscheinlich, daß der Nördlinger Rat in dem eingangs erwähnten Schreiben die Vollendung des von Herlin und Lainberger schon geraume Zeit vor 1478 begonnenen Georgsaltares betreibt[163]). Wir schließen also aus verschiedenen Angaben, daß der Nördlinger Altar vor 1478 entstand und sich eines gewissen Ruhmes erfreute[164]). Nun finden sich weder in Ulm, noch in Augsburg Parallelen zu dem lebendigen Kruzifixus und zu den zierlichen Heiligenbildern mit den schweren, faltenreichen Gewändern, die noch an Werke Sluters erinnern können. Für den Kruzifixus haben wir zwar auch in Nürnberg kein ähnliches Beispiel; aber die barocken, schweren Mäntel und die gespreizte Pose finden sich in den oben besprochenen Werken, in Johannes dem Täufer aus der Johanniskirche und dem auferstandenen Christus vom Petersaltar zu St. Sebald, wieder. Die Johannesfigur ist offenbar ein wenig älter; aber die eindringliche Charakteristik des scharf geschnittenen Gesichtes mit den tiefliegenden Augen, den vortretenden Backenknochen und den scharfen Nasenfalten ist ähnlich; die Draperie des Mantels häuft sich, wie beim Nördlinger Johannes, auf der linken Schulter und fällt zur rechten Hüfte herab. Dasselbe Motiv zeigt der auferstandene Christus vom Petersaltar in der Vollendung; die breite Stirn nnd das in durchbrochenen Strähnen herabfallende Haar des Sebalder Christus findet sich ebenso, wie die außerordentlich weiche, beinahe flaue Körpermodellierung, die auf Ausführlichkeit im Detail zugunsten einer glänzenden Oberfläche verzichtet. Die Sicherheit in der Stellung wird durch am Boden stauende Gewandmassen, wie bei der Nördlinger Magdalena, gewährleistet. Ein besonderes Charakteristikum sind die breiten, runden Faltenrücken und tiefe, schattende Unterhöhlungen der überhängenden Zipfel und Bausche. Deshalb glaube ich, gestützt auf das Schreiben des Nürnberger Rates und diese stilistischen Gründe, in Simon Lainberger den Schnitzer des Nördlinger Georgsaltars, des Nürnberger Johannes Baptista und des auferstandenen Christus von St. Sebald mit voller Sicherheit zu erkennen. — Ein gewisser Zusammenhang seiner Werke mit dem Faltensystem des Schlüsselfelder Meisters und dem Schnitzer des Paulus aus der Ägidienkirche ist nicht zu leugnen. Noch einleuchtender ist ein Vergleich des breiten, vollen Frauentyps vom Nördlinger Altar mit der schönen „Maria im Strahlenkranz“ in St. Sebald und ihren Nachfolgerinnen bis herab zu der kleinen Katharina auf dem Flügelrelief des Leonhardaltars in Kraftshof. Es genügt, ehe wir in einem späteren Abschnitte die Kunst Lain-

bergers und des Veit Stoß aus der Fremde ableiten, diese altertümlichen Züge in den Typen der Nördlinger Figuren durch die Nürnberger Tradition zu erklären. Für die Darstellung des Ausdrucks und der Bewegung haben wir in Nürnberg im Schlüsselfelder Christoph und vielleicht in der Grablegung der Ägidienkirche ganz vereinzelte Vorläufer.

Allmählich bürgert sich nun der neue, bewegte Stil in der Nürnberger Gegend ein. Es sind zunächst die Malereien des Petersaltars, nicht eben vorzügliche Werke, die zu unserer Überraschung bauschende und flatternde Gewand- und Mantelzipfel in Fülle zeigen. Das Motiv dient zur Unterstützung der schreitenden Bewegung; daneben findet sich die Häufung der am Boden schwungvoll ausgezogenen Gewandmassen als Gegengewicht für die gewundenen Körper und Draperien.

Die schweren, deckenden Stoffe werden dann in der Nürnberger Plastik allmählich überwunden. Leichtere Unterkleider, die den Körper mehr zeigen, als verhüllen, kommen in Aufnahme; der Mantel wird von den Gliedern losgelöst und schmiegsamer gebildet. Wahrscheinlich hat sich Lainberger dieser Entwicklung in der Folgezeit angeschlossen; wenigstens kennen wir keine Werke aus den 80er Jahren, die noch den Stil des Nördlinger Hochaltars zeigen. Dagegen verwendet ein schöner Erzengel Michael in der Lorenzkirche, der wahrscheinlich um 1480 entstanden ist, die dünneren und härteren Faltengrate des Petersaltars und den flatternden Mantel des Veit Stoß[166]. Auf einer vielfach verkröpften Konsole, die von einer schlanken Säule mit schraubenförmig gewundenen Kanneluren getragen wird, steht die knabenhafte Gestalt des streitbaren Heiligen in wallender, weißer Tunika, die an der Hüfte geschürzt ist; das schwere, goldene Pluviale schließt auf der rechten Seite in geradem Fall den Kontur der bewegten Gestalt ab, ein Motiv, das Lainberger bei der Nördlinger Madonna oder dem Christus vom Petersaltar, Stoß in der „Maria mit dem Granatapfel" (Kupferstich B. 3. = P. 6) verwendet. Der linke Mantelzipfel gerät durch den hochgeschwungenen Arm mit dem Schwerte in bauschende Bewegung; die breite Schrittstellung der Beine ist mit der schmalen Konsole nur unvollkommen vereinigt; die kontrapostische Drehung der Schultern erhöht den Eindruck der Lebendigkeit. Tatsächlich hat der Künstler nicht ganz aus Eigenem geschaffen; sein Werk ist eine getreue Replik eines graphischen Blattes, des heiligen Michael von Meister E. S. (Lehrs II, S. 220 Nr. 152). Die Abhängigkeit erstreckt sich nicht nur auf die Stellung, sondern sogar auf die Führung einzelner Faltenpartien am rechten Oberschenkel, am linken Bein und am rechten Arm; auch das rundliche Gesicht mit den durch eine Binde zusammengehaltenen, wallenden Locken oder die Behandlung der Flügel erinnert an den Stich. Nur das bewegte Pluviale ist vom Bildschnitzer erfunden und hinzugefügt; das Attribut der linken Hand, entweder die Himmelsfahne oder die Wage, ist heute verschwunden. Die Abhängigkeit von einem malerischen Werke ist für die Nürnberger Plastik in dieser Zeit sehr bezeichnend; ein innerer Zusammenhang mit den Krakauer Arbeiten

des Veit Stoß ist kaum zu leugnen und wegen der hohen Qualität des anmutigen Werkes sehr einleuchtend.

Dann besitzt das germanische Museum ein hervorragendes Denkmal der Nürnberger Steinplastik in der Madonna vom Jahre 1482[166]), die ursprünglich am Hause Albrecht Dürerplatz Nr. 4 angebracht war und dort durch eine Kopie ersetzt wurde. Die außerordentliche Feinheit des vollen Madonnengesichtes, das freilich etwas geglättet sein mag, erinnert an den rundlichen Kopf des Erzengels Michael. Die Augen sind weit geöffnet; der natürliche Fluß des vom rechten Arme — die abgebrochene Hand trug vermutlich ein Szepter — gerafften Gewandes, das die Brust und die Körperformen durchscheinen läßt, verrät die Hand eines ausgezeichneten Bildhauers. Leider kennen wir keine beglaubigte Steinarbeit Lainbergers, trotzdem wir aus Urkunden wissen, daß er auch in diesem Material gearbeitet hat. Stoß war ja 1482 nicht in Nürnberg; und auch Kraft kommt wohl als Meister dieses Werkes nicht in Frage, denn er hat sich erst später in Nürnberg niedergelassen, und sein Frauentypus erscheint naiver und untersetzter. Mich erinnern die Züge des Madonnengesichtes etwas an die Nördlinger Magdalena; freilich ist der Nürnberger Kopf plastisch gerundet und lebendiger im Ausdruck. Auch im Gewand finde ich einige Beziehungen; doch fehlen der Madonna die tiefen Unterhöhlungen der Faltenzüge. Ich kann nur vermuten, daß sich Lainbergers Kunst in dieser Richtung fortentwickelt hat; ob er selbst oder ein jüngerer Meister, der neben ihm und dem jungen Stoß in Nürnberg tätig war, diese Steinmadonna geschaffen hat, wage ich nicht zu entscheiden.

Dagegen muß ich für den Entwurf des großen Altares in der Kirche des Dörfchens St. Helena bei Simmelsdorf den gealterten Meister verantwortlich machen. Die hl. Helena, der hl. Konstantin und ein unbekannter hl. Kaiser im Mittelschrein erinnern einmal in Ausdruck, Kostüm und in den gotischen Plattenharnischen sehr an die Magdalena und den Georg vom Nördlinger Altare, daneben im schwungvollen Fall der Mäntel an Stossische Werke. Vier Flachreliefs mit den Wundern der Kreuzesfindung und -probe sind durch ihre Beziehungen zu den Außenseiten des Krakauer Marienaltars und zur oberpfälzischen Malerei bemerkenswert. Freilich die Ausführung läßt nur auf eine gute Werkstattarbeit vom Anfang der 90er Jahre schließen; dazu wird durch einen neueren Schrein und die böse Bemalung alle Harmonie zerstört; aber das rundliche Frauengesicht, die kantigen Männerköpfe mit symmetrischem Haar und Bartschmuck, die weichen Hände u. a. führen auf Lainberger. Diesen Gedanken bestätigt ein schöner Kruzifixus, jetzt über dem Altar der Kirche, ursprünglich über dem Choreingang angebracht; auch hier ist der Vergleich mit dem Nördlinger Werk gegeben[167]).

Jedenfalls hat Lainbergers Werkstatt in Nürnberg noch lange in Ansehen gestanden. Wichtig sind seine Beziehungen zum Kurfürsten und Pfalzgrafen Philipp, dessen Landeskind der Künstler vermutlich war; denn der Name Lainberger (auch Layenberger, Lamberger) läßt sich

mit einiger Sicherheit von dem Städtchen Leinburg in der Oberpfalz, östlich von Nürnberg, ableiten. In einem Briefe an den Nürnberger Rat bittet der Pfalzgraf im Jahre 1494 um die Entsendung von Meister Peter Vischer und Simon Lainberger nach Heidelberg. Der Rat gab am 2. Juni 1494[168]) seine Zustimmung, und im nächsten Jahre scheint Lainberger tatsächlich fern von Nürnberg gewesen zu sein, da sich die Gemeinde Dollnstein, wegen der säumigen Erledigung einer Bestellung beschwert; Lainberger solle entweder die „Tafeln" liefern, oder den empfangenen Vorschuß zurückzahlen[169]). Dann ist Lainberger vor dem Jahre 1503 gestorben; wir wissen aus einer Streitigkeit zwischen Sebald Hornung und Adam Kraft, daß durch „Maister Symon seligen" ein Werk begonnen war, das später Adam Kraft vollenden mußte: es muß sich um eine Steinarbeit gehandelt zu haben. Als Sachverständiger bei diesem Handel erscheint „Veit Stosz stainhauer oder pildschnitzer"[170]). Es ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, daß sich Stoß in späteren Jahren seiner Beziehungen zum Pfalzgrafen Philipp rühmt, der eben Lainbergers Gönner war[171]).

Das Lebensbild Symon Lainbergers, der also schon geraume Zeit vor 1478 bis um 1500 in Nürnberg mit kleinen Unterbrechungen tätig war, läßt sich, nach einer plausiblen Vermutung des Herrn Dr. Hampe, durch Neudörfers Bericht über den Bildhauer „Simon mit der lahmen Hand" abrunden[172]). Da Neudörfer kein einziges Werk dieses Bildhauers aufführen kann, so ist es wahrscheinlich, daß er nur durch die Tradition seinen Ruhm kannte. Nach seiner Erzählung „war nichts so künstlich, daß dieser Mann nicht einen Verstand davon gehabt hätte. Er war ein Bildhauer, Goldschmied, Uhrmacher, Maler, und in Summa aller künstlichen Ding fast mehr Vorteil, denn andere verständig. Den Letten zu formieren und Bilder daraus zu machen und zu schneiden, war er fürtrefflich. Im Cirkelmachen, großer und kleiner Manier ward vor ihm nie keiner erfunden, der die also gericht hätt zu wegen gebracht wie man denn bei Hanns Starcken seiner Arbeit viel findet." Wir wissen nichts mehr von dem Zirkelschmied und Uhrmacher Simon, und können daher nicht entscheiden, ob Neudörfer hier zwei Träger des Namens Simon zusammenwirft. An der Nachricht, Simon habe Modelle in Ton und auch wohl Bildwerke geformt, scheint sicherlich etwas Wahres zu sein; das beweist Lainbergers Berufung, mit Peter Vischer zusammen, an den Hof des Pfalzgrafen. Vielleicht sollte er Gußmodelle liefern. Kurz, Simon Lainberger war vor Peter Vischer, Adam Kraft und Veit Stoß der führende Nürnberger Bildschnitzer. In seinen Werken findet sich zuerst die Beherrschung der naturalistischen Form der Bewegung und des Ausdrucks, wie sie die burgundischen Bildhauer und dann die niederländischen Maler, allen voran Rogier van der Weyden, gebracht hatten. Mit Stoß hatte er jene Vielseitigkeit und Geschicklichkeit in allen Techniken gemeinsam. Wahrscheinlich waren beide, wie wir aus einem Überblick über die Frühwerke des Veit Stoß entnehmen werden, noch enger mit einander verbunden.



Veit Stoß: Rotmarmorgrab des Königs Kasimir IV. von Polen † 1492. Krakau; Dom.



Rotmarmorgrab des Königs Wladislaus von Polen † 1444. Krakau; Dom.



## 3. Abteilung.

### Die Krakauer Werke des Veit Stoß.

Den Ausgangspunkt für eine Betrachtung der Frühwerke des Veit Stoß muß der Krakauer Marienaltar bilden. In Verbindung mit diesem gewaltigen Werke, das Veit Stoß und seine Werkstatt über 10 Jahre beschäftigt, tritt unseres Meisters Name eigentlich zuerst in den Urkunden auf; außerdem gibt ihm eine so umfangreiche Arbeit vollauf Gelegenheit, sich als Künstler und Dekorateur, als Schnitzer und Maler zu zeigen. Endlich ist an der Hand des vorzüglichen Abbildungsmaterials, das der Krakauer Altertumsverein herstellen ließ und dem Buche Féliks Kopéras beigegeben hat, die wichtige Entscheidung zu fällen, wie weit des Meisters eigene Hand, wie weit Gesellenhände an dem großen Werk beteiligt waren[173].

Im Jahre 1477 hatte Veit Stoß sein Nürnberger Bürgerrecht aufgegeben und war mit seiner Familie nach Krakau übergesiedelt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Meister seine Frau Barbara vorher aus der Fremde nach Nürnberg heimgeführt hatte; wenigstens wird in Nürnberg im Jahre 1476 eine „Barbara snytzerin" gegen 2 Gulden Gebühr mit dem Bürgerrecht begabt[174]. Nach der Form der Eintragung handelt es sich um die eingewanderte Frau eines Nürnberger Bürgers, vielleicht unseres Bildschnitzers, die eigenes Vermögen besaß und deshalb persönlich das Bürgerrecht erwerben mußte; immerhin könnte es auch eine von auswärts zugezogene Witwe gewesen sein. Jedenfalls tritt die „uxor viti snyczer" schon 1479 in den Krakauer Advokatialien in einer Dienstbotenstreitigkeit auf (Anh. II, S. XVI. Nr. 11). —

Inzwischen hatte Veit nach dem Wortlaut der Stiftungsurkunde des Marienaltars (Anh. II, S. XIII f. Nr. 9) um den Festtag des heiligen Urban herum (25. Mai) des Jahres 1477 seine Arbeit begonnen, die zunächst wohl noch nicht mit dem größten Eifer gefördert wurde; denn das Geld mußte durch den persönlichen Einfluß der Geistlichkeit und der Bauherren der großen Tafel aufgebracht werden; und wir hören aus der Stiftungsurkunde selbst, daß viele Polen das allzugroß angelegte Werk verlachten und nicht an seine Vollendung glaubten. Zudem starben die ersten Verweser und Bauherren des Altars, Nicolaus Creydler und Langpeter vor dem Jahre 1480, etwas später auch der Stadtschreiber Christoph Rebenz aus Marienburg[175]. Erst unter Johannes Clethner und besonders unter Johannes Thurso, dem Stadtschreiber Heydeke de Damnis und Jacob Glaser wurde die Arbeit rüstiger gefördert. (Vgl. Stiftungsurkunde, Anh. II, S. XIII.). Allmählich wuchsen die Einnahmen des Meisters; im Jahre 1481 kaufte er ein Haus in der Legatengasse, welches der Sophia Leymiterin gehört hatte, und stützte es durch drei Strebepfeiler (Anh. II, S. XVI f. Nr. 12 und 14). Besonders neu und stattlich scheint demnach sein Krakauer Besitztum nicht gewesen zu sein.

Im selben Jahr verpflichtete er sich eine Schuld an Martin von Stradom (im Betrage von 12 Gulden) zurückzuzahlen. (Anh. II, S. XVI f. Nr. 13). Dann siedelte sich, wahrscheinlich auf Veits Wunsch, im Jahre 1482 sein Bruder Mathias Stoß, aus Harow in Siebenbürgen, in Krakau an; er half, wie wir aus einer späteren Notiz erfahren, bei der Bemalung des großen Altars und erschien nach einer heute nicht mehr auffindbaren, urkundlichen Nachricht noch im selben Jahre als bevollmächtigter Vertreter des Veit Stoß in allen, gerichtlichen Angelegenheiten[176]. Inzwischen gingen noch immer von verschiedenen Seiten Spenden zum Altarbau ein; zahlreiche, testamentarische Zuwendungen und gerichtlich vollzogene Schenkungen sind in den Krakauer Ratsakten erwähnt (Anh. II, S. XIV ff. Nr. 10). Dann wurde nach siebenjähriger Arbeit ein wesentlicher Teil des Altars, wahrscheinlich der Mittelschrein, in der Schnitzerei vollendet; wenigstens erwähnt eine für Veit Stoß sehr ehrenvolle Eintragung in dem Krakauer Ratsbuche vom 1. Oktober 1484 ausdrücklich die Tugend und Kunst, die Veit Stoß an der großen Tafel bewiesen habe und in der Vollendung derselben noch erzeigen werde. Durch diesen Erlaß erhält der Meister Steuerfreiheit, solange er lebe und Krakauer Bürger sei. Dafür solle er aber zu „Gebäuden der Kirche oder der Stadt" nach seinem besten Vernehmen als Sachverständiger seinen Rat erteilen (Anh. II, S. XVII f. Nr. 21). Im folgenden Jahre wurde dann die Bemalung und Vergoldung der Skulpturen begonnen; wir hören aus den Ratsbüchern von Unregelmäßigkeiten, die sich der „Goltslaer" Meister Bernhart Opitczir zu Schulden kommen ließ. Er hatte $2^1/_2$ Mark Goldes, im Werte von 90 Gulden, für sich verwendet; nun wurde er gezwungen, bei Verlust seiner Ehre und seines Handwerksrechtes diese Summe teilweise bis Ostern 1486 zu ersetzen. Er verpflichtete sich zugleich nicht von Krakau wegzuziehen und nannte als Bürgen Friedrich Schilling, Veit Stoß, den Maler Martin, den Goldschmied Mathias und Jacobus Bothner, seinen Gesellen, für einen Gesamtbetrag von 50 Gulden (Anh. II, S. XVIII f. Nr. 25). Der hier genannte Friedrich Schilling scheint auch später noch mit der Werkstatt des Veit Stoß in Beziehung gestanden zu haben (Anh. II, S. XXIV. Nr. 41); die übrigen Bürgen waren offenbar an dem Bau des Altares und an der Bemalung desselben beteiligt und suchten sich deshalb ihren Mitarbeiter, den Goldschläger, zu erhalten; — freilich vergebens. Am 19. November 1485 kamen weitere Unregelmäßigkeiten ans Tageslicht; nunmehr mußte sich auch der Geselle des Meisters Bernhart, Jacobus Bothner „eyn goldloschmechir"[177], zur Rückzahlung von 50 ungarischen Gulden verpflichten, die er an „ledir und Losch" eigenmächtig für sich verwendet hatte. In der Folge sah sich Opitzer außer Stande, seine Verpflichtungen einzuhalten; sein Werkzeug wurde vom Rate gepfändet und am 31. Dezember 1485 dem Goldschläger Christoph Dornhawsir übergeben (Anh. II, S. XX. Nr. 27). Opitzer erscheint dann als Goldschläger aus Breslau, wohin er sich wohl in der Folgezeit gewendet hatte, und verpflichtete sich am 7. Januar 1486 an Jacob Bothner 25 Gulden, welche dieser

für ihn bei Johannes Thurso, dem Bauherrn der großen Tafel, ausgelegt hatte, bis Michaelis dieses Jahres zurückzuzahlen (Anh. II, S. XX. Nr. 28). Dagegen blieb Bothner auch ferner an der Tafel tätig und scheint seinen finanziellen Verpflichtungen allmählich nachgekommen zu sein[178]. Von einem anderen Mitglied der Stoßischen Werkstatt, dem Tischler Johannes, wissen wir, daß er von Dorothea, der Besitzerin einer Garküche, gepfändet wurde[179]; unsicher bleibt es, ob ein gewisser Peter Kuncza von Briske, ein Malergeselle, zu unseres Meisters Werkstatt in Beziehungen stand. Er wird einmal wegen Beleidigung des Meisters Vitus vor Gericht gezogen (Anh. II, S. XX f. Nr. 30).

Noch vor Vollendung des Altars am 16. November 1486, verließ Veit Stoß Krakau auf längere Zeit, um in dringenden Geschäften nach Nürnberg zu ziehen; er übertrug dem Stadtschreiber Johannes Heydeke die Vormundschaft über seine Familie und sein Vermögen mit ausdrücklichem Ausschluß aller Verwandten und Freunde (Anh. II, S. XXI. Nr. 31). Diese weitgehende Vollmacht läßt vermuten, daß sich Veits Verhältnis zu seinem Brudes Mathias verschlechtert hatte. Über die Geschäfte, welche Veit Stoß nach Nürnberg riefen, erfahren wir nichts[180].

Vielleicht war mit diesem Termin der eigenhändige Anteil des Meisters am Altarbau abgeschlossen, und es handelte sich in den letzten drei Arbeitsjahren nur noch um die Ausführung des Gesprenges[181], der Bemalung, Vergoldung und Tischlerarbeit. Übrigens kann Stoß nach Ausweis der Krakauer Akten nur zwei Jahre in Nürnberg gewesen sein, nicht drei, wie man bisher annahm; denn am 31. Dezember 1488 wird er in Krakau als Zeuge verhört[182]. Einige Monate später am Jacobstag 1489 (25. Juli) war nach dem Wortlaut der Stiftungsurkunde der große Altar vollendet. — Wir sind also über das Fortschreiten der Arbeiten am Altar recht gut unterrichtet; die Kosten beliefen sich auf insgesamt 2808 Gulden, eine für damalige Zeiten außerordentlich große Summe.

Das theologische Programm des Altars ist deutlich erkennbar: mit der Hauptszene des Mittelschreins schließen sich die sechs Reliefs der inneren Flügel zu einer Darstellung der sieben Freuden Mariä zusammen. Daß in der Siebenzahl kein Zufall zu sehen ist, ergibt ein Vergleich mit den sieben Reliefs auf dem Rahmen des englischen Grußes in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Am Marienaltar finden sich: Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der heiligen drei Könige auf dem linken Flügel; rechts folgen Auferstehung Christi, Himmelfahrt Christi und Pfingstfest; der Mittelschrein bringt den Tod und die Himmelfahrt Mariä; in innerem Zusammenhang hiermit steht die Krönung Mariä im Gespreng. Der „englische Gruß" verteilt den Tod Mariä und den Empfang ihrer Seele auf zwei Felder, da hier zur Darstellung der sieben Freuden Mariä das Mittelstück und sieben Reliefs zur Verfügung stehen[183]. Die Außenseiten des Marienaltars zeigen uns Szenen aus der Geschichte Mariä und Christi in historischer Folge; bei den feststehenden Flügeln ist von oben nach unten, bei dem beweglichen Flügel-

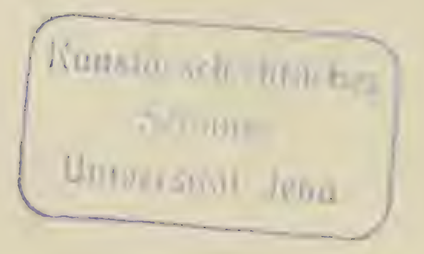
paar von links unten nach links oben, dann von rechts oben nach rechts unten abzulesen. Links finden sich drei Szenen aus der Jugendgeschichte Mariä; Joachims Gebet und die Begegnung mit Anna unter der goldenen Pforte, Mariä Geburt und Mariä Tempelgang. Dann folgen die Darstellungen, welche man als „Schmerzen Mariä" bezeichnet: Simeons Prophezeihung, Christus unter den Schriftgelehrten, Christi Gefangennahme, Kreuzigung, Beweinung und Grablegung, endlich auf dem rechten, feststehenden Flügel die Frauen am Grabe, die Christi Leichnam vergeblich suchen. Diesen Flügel füllen, in losem Zusammenhang mit jener Szene, Christi Höllenfahrt und seine Erscheinung vor Maria Magdalena als Gärtner. Die Predella bringt die Glieder der Wurzel Jesse in zierlichen Figürchen, während in die Rahmenleibungen des Mittelschreins die vier großen und zwölf kleinen Propheten unter Baldachinen eingefügt sind. In den Zwickeln, welche der obere Rundbogenabschluß des Altars mit dem Kasten des Altarschreines bildet, sind die Büsten der 4 Kirchenväter angebracht. Im Gespreng zeigen sich neben der Krönung Mariae zwischen zwei musizierenden Engelsfiguren die Heiligen Adalbert und Stanislaus, die Schutzpatrone Krakaus und Polens[184]).

Als architektonische Leistung ist der Schrein nicht bemerkenswert; er paßt sich dem Chorraum durchaus nicht an, sondern schädigt dessen Wirkung durch seine erdrückende Größe. Jede Szene, namentlich die Mittelgruppe, ist durch einen Rahmen abgeschlossen; es ist eine Bilderwand mit Betonung der horizontalen Tendenz, die kaum mehr den Gedanken an den Vertikalismus gotischer Architekturen aufkommen läßt. Das obere, breite Gesims des Mittelschreins, das Breitformat der Flügelreliefs treten stark hervor; die gotische Gliederung des Gesprengs und der Baldachine ist nur aus dekorativen Rücksichten eingefügt. Die italienische und burgundisch-niederländische Vorliebe für Rundbogenabschlüsse und Breitenentwicklung läßt die gotischen Formen nur noch als Ornamente gelten. Freilich hatte Stoß wohl ursprünglich auf dem oberen Gesims durch einen reicheren Maßwerkaufsatz das Fehlen jeder organischen Verbindung verdeckt, — davon berichtet Lepkowski[185]) —; indes war diese Dekoration schon damals verschwunden und wurde bei der 1866—1871 vorgenommenen Restauration nicht wieder ergänzt.

Auch die Attribute der Apostel aus der Mittelgruppe waren verloren gegangen und wurden unrichtig ersetzt. Wahrscheinlich hielt der Apostel links einen größeren Weihwasserkessel; das Rauchfaß des mit dem Munde anfachenden Apostels im Hintergrunde ist bis auf den Fuß weggebrochen und zu einem Leuchter ergänzt. Der heilige Petrus wird wohl, wie auf den zahlreichen, verwandten Darstellungen, eine Kerze getragen haben, und der weinende Johannes in der (jetzt ergänzten Linken) einen Buchbeutel. Gewiß hat der Apostel rechts fälschlich ein Rauchfaß erhalten; was er ursprünglich trug, ist nicht mehr zu bestimmen; vielleicht ließ er auch im Erstaunen über die himmlische Erscheinung Christi, zu der er aufblickt, beide Hände leer



Veit Stoß. Grabplatte für König Kasimir IV.
Krakau; Dom. (Nach Gipsabguß.)



herabsinken. Jedenfalls hat die mangelhafte Restauration teilweise Schuld, wenn die Gesten der Apostel heute etwas lahm erscheinen. Außerdem wurde gleichzeitig[186] die alte Farbigkeit grausam zerstört. Statt einer liebevollen, naturalistischen Bemalung aller Teile findet sich jetzt ein greller, hellblauer Grund mit goldenen Sternen, von dem sich die bunten Reliefs unharmonisch abheben. Ursprünglich war jede Darstellung mit dem Grunde durch aufgemalte Landschaften, durch Blumen am Boden, durch farbige Muster der Gewänder zusammengefaßt. Eine Anzahl in der Mitte der 60er Jahre von dem Krakauer Zeichner Dudrak gefertigte Kopien von Einzelteilen des Altares zeigen, trotzdem sie leider nicht farbig behandelt sind, wie ursprünglich jene Bemalung die Wirkung der Reliefs steigerte[187]. Diese Werte sind dauernd zerstört, was um so trauriger ist, als der Altar in früheren Jahrhunderten, z. B. um 1650 durch den Ratsherren Martin Panoszka, mit einiger Schonung neubemalt worden war und noch 1761 glücklich der Gefahr vollkommener Zerstörung entging. Damals hatte der Architekt Fontani Pläne für einen neuen Hochaltar entworfen, und der Archipresbyter Lopacki schon einen größeren Fond für diesen Zweck gesammelt. Er starb indes, ehe der Plan zur Ausführung kam[188]. —

Die Maße des Altars betragen, nach Koperas Feststellungen, für die Flügel 6,95 m; die Predella ist 1,90 m hoch; die Breite des Mittelschreines beläuft sich auf 5,37 m, seine größte Tiefe auf 1,26 m. Der mittlere Baldachin des Gesprenges mißt 4,11 m, der ganze Altar vom Boden der Predella bis zur Spitze des Gesprengs 13 m[189].

Über die prächtige Wirkung des Mittelschreines sind in den letzten Jahrzehnten viele Worte der Bewunderung gesprochen worden; schon Thorwaldsen überraschte im Jahre 1820 der leichte Faltenwurf[190]. Allgemein gerühmt wird die lebendige, bewegte Schilderung, wenn sich auch hier und da tadelnde Bemerkungen von „Streben nach äußerem Effekt und bravourmäßiger Handhabung der Schnitzkunst" finden[191].

Im Rahmen der alten, speziell in Nürnberg und Regensburg beliebten Komposition des Marientodes hält sich die Darstellung des Mittelschreins in der bewußten Erkenntnis, daß diese monumentale Form dem Plastiker die beste Wirkung sichert. Wir finden in Nürnberg, außer einigen Gemälden und Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, noch eine in Trümmern erhaltene Tongruppe des Marientodes im germanischen Museum[192], die ursprünglich der Krakauer Komposition entsprochen haben muß. Es sind zwar nur die betende, kniende Maria, ein Apostel mit dem Weihwasserbecken, ein anderer mit dem Buch und ein klagender, bärtiger Apostel erhalten; der Torso eines zugehörigen Mannes findet sich im Vorrat des Münchener Nationalmuseums. Das Ganze ist aber leicht durch das schöne Steinrelief über dem Grabe der heiligen Eulalia im nördlichen Seitenschiff der Emmeranskirche zu Regensburg zu ergänzen[193]. Diese altertümliche Darstellungsweise wird in Schwaben, der Rheingegend, Frankreich und den Niederlanden durch die realistisch auf ihrem Lager verscheidende Maria verdrängt; in diesen

Gegenden richtet sich eben die Plastik vollkommen nach malerischen Vorbildern[194]. —

Gewiß ist es nicht zutreffend, der Komposition des Krakauer Marienaltars Gewaltsamkeit und Regellosigkeit vorzuwerfen. Um die ins Profil gestellte, knieende Hauptfigur gruppiert sich die Szene sogar in einer ziemlich symmetrischen Geschlossenheit. Petrus und Johannes umrahmen die Mittelgruppe; ihre emporgehobenen, vielfach gebrochenen Mäntel dienen dem ruhigen Kontur der knienden Maria zur Folie. Nach oben schließt ein herabblickender Apostel mit schmerzvoll gerungenen Händen die pyramidenförmig zugespitzte Hauptgruppe ab. Er trennt die Trauernden von dem Glanze der überirdischen Gestalt Christi im oberen Teile des Altars. Die linke Seitengruppe zeigt drei Apostel, die in stummer Resignation trauern oder mit ihrer Verrichtung so sehr beschäftigt sind, daß sie von dem Wunder, welches sich über ihnen zuträgt, nichts merken. Dafür blickt die Gruppe der Apostel auf der rechten Seite mit Erstaunen und Verehrung nach oben; ihre Gesten und Blicke verbinden die irdische Bühne mit der göttlichen Erscheinung, die, von einem musizierenden Engelschor umschwebt, den oberen Teil des Schreines füllt.

Die Tiefenwirkung der Komposition ist gering, trotz aller Bewegtheit in den einzelnen Figuren. Die gotische Flächenkomposition mit ihrem Über- und Nebeneinander von Köpfen und Gesten ist noch deutlich fühlbar; verschleiert, aber nicht aufgehoben wird dieser Flächenzwang durch die ausgeschwungenen Stellungen, bewegten Gewänder und bis ins Kleinste naturalistisch durchgebildeten Köpfe, Arme und Beine. Es sind die Mittel einer kirchlich-monumentalen Kompositionskunst, als deren glänzendste Leistung wir die Kreuzabnahme Rogiers van der Weyden in Madrid bewundern. Was uns in diesem Werke oder in der Mittelgruppe des Marienaltars zerfahren und manieriert erscheint, erklärt sich aus der gotischen Freude an übertriebener Darstellung des Affekts und der Bewegung, die durch diese monumentale Kunst noch lange bewahrt und immer neu belebt wird, während Buch- und Tafelmalerei schon die heiligen Stoffe in ganz realistischer Auffassung schildern.

Das Flächenhafte in der Komposition und der dekorative Schwung der Gewänder macht sich bei den Reliefs der Flügel noch stärker geltend, da es dem Schnitzer aus technischen Gründen hier versagt ist, in die Tiefe zu gehen. Klare Raumgestaltung ist nicht zu finden; alles spielt sich auf einer schmalen, kastenartig abgeschlossen Bühne ab, deren Rahmen und Hintergrund gelegentlich durch liebevoll beobachtete, naturalistische Kulissen belebt werden. Diese Züge, zahlreiche Bewegungsmotive, hie und da auch Teile der Komposition sind aus der niederländischen Tafelmalerei frei übernommen, die den oberdeutschen Künstlern seit der Mitte des Jahrhunderts teils direkt, teils durch Skizzen und Studienblätter, vielleicht auch durch den Kupferstich, vertraut geworden war. Häufig geht die Tiefenbewegung der niederländischen Vorbilder bei der Übersetzung von malerischen Posen in die Reliefplastik verloren; der Mohren-

könig der Anbetung, wird mit aus den Schultern gerenkten Armen in die Fläche gepreßt; auch der Unterarm wird nicht verkürzt und der Stellung des Ellenbogengelenks entsprechend überschnitten, vielmehr unglücklich verdreht, um ganz sichtbar zu sein. Man muß den Mohrenkönig der berühmten Rogierschen Anbetung aus St. Columba in Köln, (jetzt München, A. P.), einmal daneben halten, um zu verstehen, wie eigenmächtig Stoß mit seinen Vorbildern umgeht. Auch der Joseph in der „Anbetung des Kindes" oder die sitzende Maria der „Verkündigung" zeigen dieses Ausbreiten aller Glieder in der Fläche. Mit dieser Neigung läßt sich auch jenes ornamentale Überwuchern der Gewänder erklären, das eine wichtige Rolle bei der Abrundung der Reliefkompositionen spielt. In seltsamer Zwiespältigkeit folgt einerseits die Unterkleidung den Linien des Körpers, während der Mantel losgelöst und unabhängig von allen naturalistischen Erwägungen seine Sonderexistenz behauptet. Leider ist es einstweilen nicht festzustellen, ob Stoß malerische Vorbilder gelegentlich direkt kopierte oder stets freie Umbildungen schuf. In einzelnen Posen z. B. der Hauptfiguren im Schrein könnte man an Gruppen der Beweinung Christi von Rogier in der Peterskirche zu Löwen erinnert werden, oder an einen späteren, nordfranzösischen Primitiven (Slg. M. Claudius; Côte Lyon, vgl. Les Arts; November 1906, p. 29. Nr. 59). Die Wurzel Jesse in der Predella gemahnt an einen (kaum vor 1480 entstandenen) Stich Meckenems (Geisberg 466. Bartsch 208). Indes sind das allgemeine Anklänge, keine schlagenden Parallelen.

Nur aus den eigenhändigen Teilen des Marienaltars kann man eine klare Vorstellung vom Wesen dieser eigenwilligen Kunst gewinnen. Es läßt sich schon aus der langen Dauer der Arbeiten am Altar vermuten, daß Stoß vieles ganz selbständig ausgeführt hat. Namentlich die Mittelgruppe zeigt in der Anlage, wie in der Charakteristik der Köpfe und Hände und dem Glanze der Stoffe jene überfeine Detailbehandlung, die damals geschätzt wurde. Schon ein wenig härter sind die Figuren Christi und der Maria in der Mandorla durchgeführt; bei ihrer größeren Entfernung vom Auge des Beschauers scheint diese Nachlässigkeit erklärlich. Gewiß sind auch andre Figuren, wie die kleinen Engel und die bewegten Prophetenfigürchen des Rahmens, nur im Entwurf und in der letzten Durchführung eigenhändige Arbeiten, da die mühsame Schnitztechnik die Beihülfe von Gesellen wahrscheinlich macht. Ganz besonders fein und zierlich sind die leider teilweise stark ergänzten Figürchen der Predella in ihrer hastigen, genrehaften Bewegung. Sie sind viel frischer und unbefangener als die großen Apostel; im Gegensatz zu Kopéras Anschauung, der dem Teil geringere Bedeutung beimißt, halte ich diese Stücke für Arbeiten des Meisters, da sie ja, ihrem Standort nach, dem Blicke des Beschauers sich ganz von der Nähe darboten. Die profanen Gewänder zeigen freilich nicht die stürmische Bewegung der Faltenzipfel; aber es würde durchaus falsch sein, diese gerade von Schülern vielfach übertriebenen Äußerlichkeiten zum Kriterium

der Eigenhändigkeit zu machen. Der Meister bedurfte dieses Mittels bei der Ausführung der naiv beobachteten Kleinfiguren nicht; denn hier vertritt das krautige Rankenwerk der Wurzel Jesse die Funktion der ornamentalen Umrahmung.

Die oberen Teile, namentlich die vier Büsten der Kirchenväter, die Krönung der Maria zwischen musizierenden Engeln und die Heiligen Stanislaus und Adalbert, sind härter und befangener in der Bewegung und Ausführung. Es fehlt die eingehende Charakteristik der Gesichter und Hände; die Gewandfalten sind ziemlich schwunglos drapiert; Arm- und Handstellung sind plumper und eckiger. Die Durchführung dieser Gruppen hat wohl die Werkstatt selbständig besorgt. Vielleicht gehört das Gespreng zu den Teilen, die bei der Abreise des Veit Stoß nach Nürnberg im Jahre 1486 noch unfertig waren und nur nach seinen Zeichnungen hergestellt wurden.

Eine gewisse Entwicklung läßt die Form der Flügelreliefs erkennen. Auf den Innenflügeln sind nämlich die drei Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige in zwei getrennten Hälften gearbeitet; dadurch ist die Szene, namentlich bei der „Geburt" und „Anbetung der Könige", die einer symmetrischen Aufteilung sich entziehen, empfindlich zerrissen. Wahrscheinlich bestand zunächst die Absicht, der übermäßig breiten Gliederung der Reliefs durch eine vertikale, architektonische Teilung entgegenzuarbeiten, wie sie eines der Außenreliefs, die Darstellung im Tempel, wirklich zeigt; vielleicht sprachen auch technische Schwierigkeiten mit. Jedenfalls wurden später die Szenen der Auferstehung, der Himmelfahrt Christi und des Pfingstwunders aus dem Ganzen gearbeitet, — bei Tafeln von etwa 2 m Höhe und 2,50 m Breite immerhin ein Wagnis. Die Versuche, einen Ausgleich zwischen der Schreinperspektive im alten Sinne und den neuen, auf der eben erschlossenen Kenntnis der Linearperspektive beruhenden Errungenschaften der Malerei zu finden, regen Veit Stoß zu einem Zusammenschluß der Kompositionen an. Freilich gewinnt er über die theoretischen Vorbedingungen perspektivischer Verkürzung keine Klarheit; naiv und gewaltsam verschiebt er in den drei letzten Reliefs den Augenpunkt für die Vordergrundfiguren nach oben und sieht nun Figuren und Hintergrund gemeinsam, indes gewissermaßen aus der Vogelperspektive; durch diese Annahme läßt sich der auferstandene Christus in seiner unglücklichen Bewegung erklären. Pfingstfest und Himmelfahrt sind dafür wohlgegliederte Massenszenen, die in der Tiefenwirkung selbst über die rundplastische Mittelgruppe hinausgehen. Das untere Relieffeld ist auch im Detail mit größter Liebe durchgebildet und zeigt eine Fülle markanter Apostelköpfe.

Die Reliefs der Außenseite unterscheiden sich auf den ersten Blick durch ihre ganz flache Ausführung von den Innenflügeln; auch die dekorativen Effekte der Draperie finden sich hier sparsamer verwendet. Statt auf feierliche Pracht wird hier auf die genremäßige Ausführlichkeit in der Darstellung geachtet. Wahrscheinlich hat sich die Ausfüh-





Veit Stoß. Ausschnitte vom Grabmal
König Kasimirs IV. Krakau; Dom.



rung dieser Tafeln über mehrere Jahre verteilt, denn der Übergang von der Trennung zur Zusammenfassung der Reliefszenen ist auch hier zu bemerken. Vielleicht ist die Darstellung des Tempelgangs Mariae, welche beide Reliefhälften für sich in einem architektonischen Rahmen eingefaßt zeigt, die früheste Tafel am ganzen Altar; auch die Reliefs des rechten Blendflügels mit der Höllenfahrt Christi, den Frauen am Grabe und Christi vor Magdalena bringen noch die alte Teilung und die absolute Trennung der Vordergrundszene und der Landschaft. Während die Tafeln des linken Blendflügels zwar zusammengefaßt, aber perspektivisch durchaus gleich behandelt sind, findet sich in den bewegten Passionsszenen der mittleren Flügel der energische Versuch, durch Vereinigung von Vorder- und Hintergrund unter einen ziemlich hoch genommenen Augenpunkt Tiefe und Lebendigkeit zu geben. Nur auf diesen Flügeln häufen sich Verkürzungsversuche und Überschneidungen. Am sonderbarsten ist die Darstellung des im Tempel lehrenden Christus mit dem kanzelartigen Kuppelbau von phantastischer Form; noch bewegter und gedrängter ist die „Gefangennahme Christi". Szenen dieser Art haben den Gedanken an einen Einfluß Schongauers aufkommen lassen, der sich indes mehr aus einer Gemeinsamkeit im künstlerischen Temperament und in der Art der Beziehungen zur niederländischen Malerei, als durch direkte Entlehnungen erklären läßt. Ich glaube in den Blendflügeln die älteren Teile des Reliefsschmuckes der Außenseiten zu sehen; die drei Reliefs des rechten Flügels scheinen von Stoß selbst, oder doch unter seiner Leitung gefertigt zu sein; — auffallend sind die rundlichen, altertümlich unbewegten Köpfe. Den linken Blendflügel hat meines Erachtens der Schnitzer der Figuren im Gespreng in seiner trockenen, harten Manier ziemlich selbständig gearbeitet. Er liebt noch die glatt herabfließenden Faltenzüge und meidet jede Überfülle von Brüchen und Graten. Dafür stammen die sechs mittleren Tafeln in wesentlichen Teilen der Ausführung von des Meisters Hand. Da indes die Bemalung viel zur Wirkung beigetragen haben muß, ist es heute kaum möglich, unter der deckenden Schicht der modernen Farben eine Scheidung bis ins Kleinste durchzuführen. Wahrscheinlich gehören die „Gefangennahme Christi" und die „Beweinung" zu den spätesten Teilen. Hier finden sich — ebenso wie auf dem Relief des „Pfingstfestes" und der „Himmelfahrt" auf der Innenseite — die ersten Versuche durch Differenzen in der Reliefhöhe die Tiefenwirkung klarer zu gestalten; zu einem klaren System wird dieses Mittel aber, soweit wir das nach den erhaltenen Werken des Veit Stoß beurteilen können, erst bei den viel späteren Reliefs des Bamberger Altars ausgebildet. — So läßt sich aus der Reihe der Flachschnitzereien am Altar ein deutliches Bild der Entwicklung des malerischen Stiles in der Stossischen Kunst gewinnen. Die gemeinsamen Grundlagen waren wohl zunächst einheitliche Skizzen von des Meisters eigner Hand; während der langwierigen Ausführung stellten sich jedoch neue Probleme und technische Versuche ein. Vielleicht sind die letzten und besten Reliefs

erst nach der Rückkehr von der Nürnberger Reise im Jahre 1488 entstanden.

Zu den Reliefs des Marienaltars muß ein kleineres Werk gerechnet werden, das sich bisher schwer einordnen ließ: Der kleine Altar aus Kloster Lusina im Saale der Akademie der Wissenschaften zu Krakau ist nach Sokolowskis Vorgange unter den eigenhändigen Werken des Veit Stoß genannt worden[195]. Das trifft nur bedingt zu; denn bei der Untersuchung zeigt es sich, daß die Darstellung im Schreine und die Reliefs und Malereien der Flügel kaum gleichzeitig entstanden sind. Der flache Reliefstil der mühsam eingepaßten Mitteltafel stimmt nicht zu den fast rundplastisch herausgearbeiteten Flügelreliefs der Verkündigung, Geburt, des Todes Mariae und der Begnadigung des heiligen Theophilus von Adana. Die Behandlung dieser Teile erinnert ganz allgemein an den Stanislausaltar vom Anfang des 16. Jahrhunderts in der Marienkirche zu Krakau; für die späte Datierung spricht übrigens die Baldachinornamentik mit naturalistischen Blättern und Zweigen, wie sie sich vor 1500 an plastischen Werken von Stoß nicht findet. Und die Flügelgemälde — acht Passionsszenen, sowie die heiligen Stanislaus, Florian, Anna Selbdritt und Katharina — weisen trotz ihres schwarzbraunen Kolorits, das ja an die Münnerstätter Tafeln von Veit Stoß erinnern mag, in dieselbe späte Zeit, da die Kreuzschleppung und die Handwaschung Pilati ohne die entsprechenden Kompositionen in Dürers Kupferstich- und großen Holzschnittpassion nicht denkbar sind[196]. Dafür schließt sich die merkwürdige Mitteltafel mit der in Josephs Werkstatt versammelten, heiligen Familie stilistisch und in den Maßen durchaus an die Reliefs des linken Blendflügels vom Marienaltar an[197]. Es ist möglich, daß Stoß ursprünglich auch diese Szene der Außenseite seines Altars einordnen wollte. Irgend eine Programmänderung hat die Lusiner Tafel ausgemerzt; vielleicht fehlte ein passendes Pendant, denn die Maße des Reliefs entsprechen genau der Hälfte eines großen Altarreliefs. Später hat dann ein Stoßschüler das verworfene Relief zum Mittelfeld seines Altärchens erkoren; er hat es an den Seiten und am unteren Rande durch Leisten und ornamentale Teile verbreitert.

Nach dem oben Gesagten genügt ein Hinweis auf die Trennung von Vordergrundfiguren und Rückwand oder ein Blick auf das Nebeneinander der Gestalten in einer Bildebene und auf die Details des etwas weichen Faltenstils, um einen Vergleich mit den Reliefs des linken Blendflügels vom Marienaltar zu begründen; namentlich die Szene der Geburt Mariae bietet zahlreiche Analogien. Über das Ikonographische der Darstellung hat Sokolowski ausführlich gehandelt: Maria ist beschäftigt, den ungenähten Rock des Christusknaben, der nackt am Boden sitzt, zu verlängern, während Joseph einen Balken bearbeitet; auf einem Kupferstich, der ebenfalls in Krakau entstanden ist, hat Stoß denselben Vorgang geschildert. Ich glaube kaum, daß ein bestimmter Abschnitt aus der Jugendgeschichte Christi in strengem Anschluß an eines der apokryphen Evangelien oder an ein Legendenbuch dargestellt ist, wie

Sokolowski glaubte; in ähnlich genrehafter Weise erzählt später Dürer in seinem Marienleben die Kindheitsgeschichte des Herrn.

Ist schon bei den Flügeln des großen Altares die Mitwirkung von untergeordneten Kräften fühlbar, so werden wir mit Recht ihre Beihilfe bei den zahlreichen, ornamentalen Teilen und architektonischen Bekrönungen voraussetzen müssen. Indes gerade hier dürfen wir auch den unermüdeten Fleiß und die rege Phantasie des Meisters rühmen, der gewiß die Entwürfe selbst gefertigt und bei aller Überfülle eine gewisse Klarheit und Zusammenfassung angestrebt hat. Das beweist der Baldachin des Schreines, der für das Auge trotz der geringen Tiefe des Kastens halbkuppelartig vorspringt. Dabei spielen gewisse, perspektivische Scherze, wie flammenartig ausgeschwungene Fialen, eine Rolle. Während die inneren Teile feierliche, architektonische Formen in barocker Häufung und Verkröpfung zeigen, herrscht an der Außenseite in den meisten Fällen die Blattranke, freilich noch nicht in realistischer Durchbildung. Ihre Äste offenbaren sich bei näherer Betrachtung als geometrische Kurven; daneben finden sich rippenartige Bildungen, Fialen- und Maßwerkverschlingungen in freiester Weise zur Flächenfüllung verwendet.

Überaus reich und prächtig sind die beinahe rundplastisch herausgearbeiteten Predellen- und Schreingesimse mit fortlaufenden, durchbrochenen Wellen- und Blattranken, zwischen deren Windungen und Verästelungen kleine Vögel, Eidechsen, ein Affe, eine Eule u. dgl. ihr Wesen treiben. Überhaupt finden sich auf dem Altar zahlreiche Tierdarstellungen; das Pferd der „Anbetung", ein schlanker Windhund auf der „Gefangennahme", ein mit der Hauskatze spielender Hund auf dem Lusiner Altar und anderes verraten jenes liebevolle Versenken in die Natur, das einen Grundzug der reifen Kunst Albrecht Dürers ausmacht. —

Im engen Zusammenhang mit den Reliefs des Marienaltars steht ein Teil der auf uns gekommenen Kupferstiche des Veit Stoß. Wir besitzen eine Reihe monogrammierter Blätter von seiner Hand, deren eingehende Beschreibung ich in den Anhang I. verweisen muß[198]). Ihre Technik und ihre Schicksale sind nicht uninteressant; wichtig ist namentlich der Nachweis, daß Stoß wiederholt durch Retuschen seine wenig widerstandsfähigen Platten aufzuarbeiten versuchte. Die Art dieser Retuschen und eine genaue Untersuchung der erhaltenen Abdrücke lassen erkennen, daß Stoß nicht nur mit dem Grabstichel, sondern auch mit einer Art kalter Nadel gearbeitet hat; wahrscheinlich benutzte er keine Kupferplatten, sondern solche aus einer weicheren Legierung von Kupfer und Zinn, vielleicht geradezu Messing- oder Zinnplatten. Den beim Stechen erzeugten Grat verstand er nie vollkommen zu beseitigen, und das Einschwärzen besorgte er höchst mangelhaft; beide Fehler hängen mit der Sprödigkeit[199]) und mit einer gewissen Unempfänglichkeit der Zinnlegierungen für Druckschwärze zusammen; die Oberfläche solcher Platten hat einen fettigen Glanz, der die Schwärze ungleich aufnimmt,

und sie unter der Presse ebenso ungleich und etwas fleckig dem Papier mitteilt. Natürlich wählte Stoß das weichere Metall wegen der leichteren Bearbeitung; es kam ihm wohl mehr darauf an, Skizzen und Vorlagen für Maler und Schnitzer, als sorgfältig vorbereitete, graphische Meisterblätter zu schaffen.

Nach dem Inhalt geordnet kennen wir bisher folgende Stiche des Veit Stoß:

Die heilige Familie im Zimmer. (Pass. II, S. 153, Nr. 4).
Die Ehebrecherin vor Christus. (Pass. II, S. 154, Nr. 7).
Die Erweckung des Lazarus. (Bartsch VI, S. 66, Nr. 1).
Die Beweinung des Leichnams Christi. (Bartsch VI, S. 66, Nr. 2).
Maria mit dem Apfel. (Bartsch VI, S. 66, Nr. 3 und Pass. II, S. 153, Nr. 6).
Maria im Zimmer. (Pass. II, S. 153, Nr. 5).
Die Enthauptung Jakobi. (Pass. II, S. 154, Nr. 8).
Die heilige Genovefa von Paris. (Pass. II, S. 154, Nr. 10).
Die Marter der heiligen Katharina. (Pass. II, S. 154, Nr. 9).
Ein gotisches Kapitäl. (Pass. II, S. 154, Nr. 12).

Dagegen hat eine von Passavant und Nagler beschriebene, fratzenhafte Maske unter einem gotischen Baldachin weder technisch, noch stilistisch mit Veit Stoß etwas zu tun. Sie scheint, nach den gestrichelten Schraffen zu urteilen, von einem älteren Stecher herzurühren. — Wo Stoß mit der Technik des Kupferstiches bekannt wurde, wissen wir nicht; sicherlich gab es zu seiner Zeit in Nürnberg bereits Stecher; aber wir brauchen deshalb noch nicht anzunehmen, daß Stoß bei einem Goldschmiede oder Kupferstecher zunftmäßig gelernt habe. Technisch ist er nicht frei von Schongauers Einfluß; offenbar hat er dessen Blätter gekannt und hie und da nicht ohne Geschick die regelmäßigen Strichlagen des Colmarer Meisters nachgeahmt.

Uns sind diese Stiche wegen ihres unbefangenen, skizzenhaften Charakters wertvoll; zudem sind sie frühe Schöpfungen seiner Hand und lassen mannigfache Beziehungen zu älteren und gleichzeitigen Werken der Nürnberger Kunst erkennen. Namentlich der Petersaltar in St. Sebald und der Nürnberger Evangelistenaltar von 1478 in der Sammlung Streber in Tölz zeigen nahe Verwandtschaft; wir werden später auf diese Malereien zu sprechen kommen. Sicher sind Entlehnungen aus Stossischen Kupferstichen anderseits in der Schedelschen Weltchronik, die im Jahre 1492 in lateinischer Ausgabe erschien, nachzuweisen; V. v. Loga[200]) hat festgestellt, daß die Figur des Henkers von P. 8. auf Folio C IV dieses Holzschnittwerkes der Wohlgemuthischen Werkstatt kopiert ist; auch der ältere Holbein verwendet auf einer Federzeichnung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel dieselbe Gestalt[201]); vielleicht läßt sich ferner in der Pose eines Henkers, der bei dem „Martyrium des heiligen Wilhelm" das Kreuz durchbohrt, (in der Weltchronik, Fol. CC Ia) eine Reminiszenz an den heiligen Joseph, (P. 4) entdecken. — Die anderen, bisher erkannten Entlehnungen auf verschiedenen Schnitzaltären

gehören bereits dem 16. Jahrhundert an und sollen bei der Beschreibung der Kupferstiche im Anhang erwähnt werden. Einstweilen genügen Logas Beobachtung und der Hinweis auf den sehr gleichartigen Charakter sämtlicher Kupferstiche, um ihre Entstehung in der Krakauer Zeit des Meisters wahrscheinlich zu machen, wenn auch verschiedene Retuschen und die Abnutzung der Platten vermuten lassen, daß Stoß noch später in Nürnberg seine Stiche feilbot. Der gleichen Ansicht war B. Daun; indes ist sein Argument, der Henker von P. 8. sei in der XX. Figur des Schatzbehalters (1491) kopiert, nicht zwingend; gerade diese Ähnlichkeit scheint rein zufällig. — Ein Blick auf die spätere Beruhigung des Stossischen Faltenstils, schon in den Arbeiten für das Jagellonengrab (1492), schließt m. E. die Möglichkeit einer späteren Entstehung der Kupferstiche völlig aus.

Ich möchte daher die technisch unvollkommensten Versuche noch vor das Jahre 1480 ansetzen; das früheste Blatt scheint die kleine Maria im Zimmer (P. 5) zu sein, deren hochgegürtetes Gewand mit der plissierten Vorderbahn an das Kostüm der Nördlinger Magdalena Lainbergers erinnern kann, von der ich schon oben gesprochen habe. Auch die Enthauptung der heiligen Katharina (P. 9) ist wohl zu Beginn der Arbeiten am Marienaltar entstanden; die knieende Heilige ähnelt der Profilfigur der sterbenden Maria des Hochaltars in Haltung und Draperie. Die befangene Beinstellung des Henkers, der nur die Knie, noch nicht die Füße zu energischer Schrittstellung, auseinander zu geben wagt, findet sich ganz entsprechend auf dem Martyrium des heiligen Matthäus vom Streberschen Altar (1478.) Dann folgen (nach 1480) die „heilige Familie im Zimmer“ (P. 4.) und die „Ehebrecherin vor Christus“ (P. 7.), deren Kleid mit den zahlreichen Faltenaugen und deren schmale Hände mit den langen, dünnen Fingern ein eifriges Studium Schongauers verraten; freilich finden sich nirgends direkte Entlehnungen[202]). Die große „Auferweckung des Lazarus“ (B. 1.), wahrscheinlich kompositionell abhängig von einer Darstellung der niederländischen Malerei, die wir leider nur aus einem späteren Gemälde des Geertgen tot St. Jans[203]) kennen, bezeichnet den Höhepunkt fleißiger Durchbildung im Einzelnen auf Kosten einer ruhigen Gesamtwirkung. Das Blatt scheint noch in den Anfang der 80er Jahre zu gehören; wenigstens steht die Gestalt Christi in Beziehungen zum „Christus auf dem Meere“ am rechten Innenflügel des Petersaltars; und der knieende Henker des heiligen Petrus auf dem linken Innenflügel desselben Altars hat etwas von dem schmächtigen Typ des Lazarus.

Alle anderen Stiche, die „Maria mit dem Apfel“ (B. 3 = P. 6), die „heilige Genovefa“ (B. 10), die „Beweinung des Leichnams Christi“ (B. 2), die „Hinrichtung des heiligen Jakobus“ (P. 8) und das „gotische Kapitäl“ (P. 12) zeigen die ausgeglichene Technik der Reife. Eine wohltuende Ökonomie der Linie sichert den klaren, lichten Gesamtton; all zu aufdringliche Häufungen in der Faltenbildung sind vermieden. Vom Körper losgelöst, umschreibt das bewegte Gewand in Kurven von rein ornamentaler Bedeutung die eckigen Bewegungen der Figuren. Die

Tiefenillusion ist allerdings gering; Überschneidungen sind kaum fühlbar: wer hat sich schon klar gemacht, daß auf der Beweinung Christi (B. 2) die Arme des Johannes die Dornenkrone vom Haupte Jesu lösen?

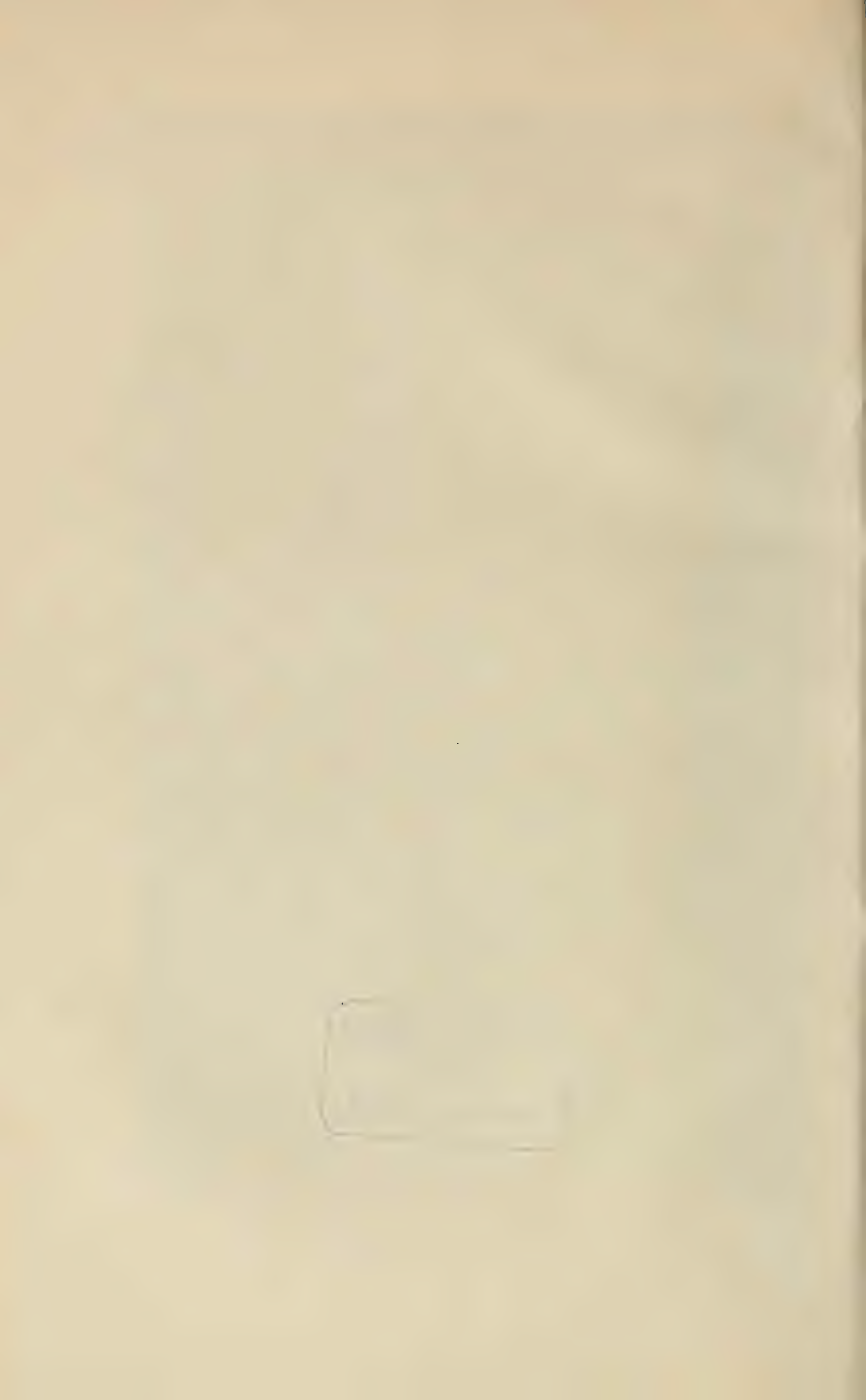
Diese letzten Blätter können sich neben Schongauer und dem Hausbuchmeister in Ehren behaupten; der ekstatische Gefühlsausbruch der „Beweinung Christi", die vornehme Grazie der „Genovefa" oder der „Madonna mit dem Apfel" sind künstlerische Leistungen von bleibender Bedeutung. Ich möchte glauben, daß Stoß vor seiner Reise nach Nürnberg im Jahre 1486 sein graphisches Werk abgeschlossen hatte. Jedenfalls gehen schon die letzten Kompositionen vom Marienaltar, das Pfingstwunder und die Gefangennahme Christi, über die Darstellungsmittel, wie sie in den graphischen Blättern beschlossen sind, hinaus.

Am populärsten ist Stoß in Nürnberg als Schnitzer lebenswahrer Kruzifixe; auch in Krakau werden einige vorzügliche Werke dieser Art mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Grabowski führt ein Vermächtnis der Dorothea aus Schweidnitz an, die im Jahre 1476 einen silbernen Gürtel zu dem neuen Kreuze in der Marienkirche stiftet[204]). Er schließt daraus mit vollem Recht, daß man dem Meister des Hochaltars, der damals berufen werden sollte, gleichzeitig das große Holzkruzifix über dem Triumphbogen in Arbeit gab, dessen mächtige Formen dem gewaltigen Altar zu entsprechen scheinen. Freilich ist das neu bemalte, aber im übrigen wohlerhaltene Werk heute durch seinen übermäßig hohen Standort einer Beurteilung fast entzogen. Lepszy[205]) pries es als eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß und glaubte die Jahrzahl 1473, welche Grabowski irrtümlich bringt, beweise den Aufenthalt des Veit Stoß in Krakau schon vor dem Beginn des Marienaltars. Dagegen hielt Sokolowski[206]) das Kreuz für ein Schulwerk; Kopéra[207]) trat in letzter Zeit wiederum für die Eigenhändigkeit ein.

Der gewaltige, etwa 3 m lange Körper mit seiner breiten Brust scheint im Übrigen ziemlich schlank gebildet zu sein; Kopf und Haar sind auf Fernwirkung berechnet. Das schmale, lange Gesicht mit dem tief in den Mundwinkeln ansetzenden Schnurr- und Kinnbart, die sorgsame Modellierung der Oberfläche läßt auf ein zum größten Teil eigenhändiges Werk schließen. Der nach beiden Seiten in flatternde Zipfel auslaufende Schurz zeigt die unruhige, flimmernde Fältelung der Apostelgewänder des Marienaltars. Nach dem Gipsabguß des Kopfes im Nationalmuseum zu Krakau läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit dem steinernen Kruzifix im südlichen Seitenschiff der Marienkirche feststellen; auch der wesentlich derbere, nicht durchaus eigenhändige Christus auf dem Kreuzigungsrelief am Marienaltar zeigt den gleichen Kopftypus mit den in lockeren Strähnen auf die rechte Schulter herabfallenden Haaren. Die neue Bemalung ist nicht besonders gelungen; ebenso ist das Triumphkreuz in seiner jetzigen, modernen Form etwas zu aufdringlich. Leider wissen wir außer dem vereinzelten Vermächtnis nichts über die Entstehungszeit des großen Werkes; wahrscheinlich ist es erst nach



Veit Stoß. Grabtafel des Erzbischofs Olesnicki † 1493.
Roter Marmor. Gnesen; Dom.



der Vollendung des Altars, also um 1490, gefertigt worden. Da der Krakauer Rat vor dem Jahre 1495 durch Aufrichtung eines Altars im Choreingange den Schmuck des Chores gewissermaßen abschloß, ist diese Datierung ziemlich gesichert.

Es ist längst festgestellt, daß Stoß nicht nur in Holz, sondern auch in Stein und in Marmor gearbeitet hat. Zwar fehlen uns vor 1492 sichere Steinbildwerke von seiner Hand; dagegen kennen wir aus den drei Marmorgräbern auf dem Wawel, in Gnesen und in Włocławek, die teils bezeichnet, teils urkundlich beglaubigt sind, seinen steinplastischen Stil der späteren Krakauer Zeit ganz genau. Die Wirkung der häufigen Verwendung von politurfähigem Material äußert sich dann in den Nürnberger Stein- und Holzbildwerken: überall findet sich später eine gewisse Vereinfachung, ein Vermeiden der Kleinbrüchigkeit; dafür werden glatte Flächen und ein Streben nach Politur in der Gewandbehandlung und der Oberfläche des Körpers beliebt.

Deshalb müssen einige Krakauer Steinbildwerke, welche diese Eigenschaften noch nicht zeigen, vor 1492 entstanden sein, falls sie überhaupt von Stoß selbst herrühren. Die überragende Qualität eines steinernen Kruzifixus im südlichen Seitenschiff der Marienkirche läßt aber keinen Zweifel zu[208]. Trotz eines abscheulichen, bronzefarbenen Anstriches wirken der bewegte Körperkontur und die außerordentlich feine, naturalistische Durchbildung so überzeugend, daß nur Veit Stoß selbst als Meister des Werkes in Frage kommen kann. Die raffinierte Technik, der ergreifende Ausdruck des hageren, durchfurchten Gesichtes führen sofort auf den Schöpfer des Mittelschreins vom Marienaltare: Der Kopf des trauernden Petrus läßt sich bis in die kleinsten Züge diesem Steinbildwerke vergleichen; selbst in der technischen Behandlung ist trotz des verschiedenen Materials kaum ein Unterschied wahrnehmbar; forderte doch der weiche Stein die Anwendung keines wesentlich stärkeren Handwerkzeuges. Mit dem Bohrer ist Haar und Schurz gelöst und durchbrochen. Die Oberhaut des Körpers verrät liebevolles Naturstudium; überraschend ist die sehr genaue Kenntnis der Anatomie, besonders der Funktionen der Gelenke. Der leichenhafte Ausdruck des Kopfes mit den gebrochenen, starren Augen und dem herabgesunkenen Kinn läßt vermuten, wo der Künstler seine Studien gemacht hat. Mit den unbekleideten Gliedern der Apostel vom Marienaltar ist diesem Gekreuzigten noch die sehnige Hagerkeit gemeinsam. Charakteristisch sind namentlich die in den Knien krampfhaft durchgedrückten Beine, mit den sorgsam modellierten Mittelfuß- und Zehenknochen. Diese Einzelheiten erinnern unmittelbar an den Nördlinger Kruzifixus Lainbergers und das Badener Werk Nicolaus von Leyens, von denen ich später ausführlicher sprechen möchte. Auch der vorn geknotete Schurz, dessen linkes Ende frei und leicht im Winde flattert, während das rechte zwischen den Schenkeln hindurchgezogen ist, zeigt noch einen engeren Anschluß an diese älteren Vorbilder, als das vorher besprochene Holzkruzifix.

Ursprünglich war das Kreuz nach einer Vermutung von Łuszczkiewicz[209]) auf dem Friedhof der Marienkirche aufgestellt. Freilich bleibt er den Beweis für diese Behauptung schuldig; denn das kurze Verzeichnis der Krakauer Kirchen von Pruszcz[210]) vom Jahre 1603 erwähnt nur den Hauptaltar der Marienkirche; erst eine spätere Ausgabe dieses Führers vom Jahre 1647[211]) führt alle Altäre der Kirche auf. In diesem Jahre wird das Kruzifix ausdrücklich im Innern der Kirche an seinem jetzigen Platze bei der Kapelle der Familie Wiesenberg erwähnt. Damals galt das Kreuz für wundertätig; Pruszcz berichtet: Ein Maler, der sich unterfing, das Werk auszubessern, habe plötzlich bemerkt, wie sich der Körper des Gottessohnes belebte, und sei vor Schrecken über diese Entdeckung fast gestorben. Gewiß hat das naive Staunen über den unerbittlichen Realismus in der Durchführung aller Einzelheiten und die unerhörte Kenntnis der Anatomie diese Sage geschaffen. —

Eigentlich spricht die gute Erhaltung gegen die Annahme einer ursprünglichen Aufstellung im Freien. Jedenfalls läßt sich heute nur noch feststellen, daß im Laufe des 17. Jahrhunderts das Kruzifix mit einer Dornenkrone und einem Strahlennimbus von phantastischer Größe ausgestattet wurde und in der barocken Steinumrahmung vor einem silbergetriebenen Reliefhintergrund seinen Platz gefunden hat. Kopéra will in einem kleinen, hölzernen Kruzifix des Krakauer Nationalmuseums ohne überzeugenden Grund das Originalmodell des Veit Stoß zu diesem steinernen Werke erkennen. Abgesehen von deutlichen Unterschieden in der Stellung des Kopfes und der Anordnung des Schurzes, finden sich dort andere Proportionen in den Schenkeln und Hüften; es handelt sich um eine Schnitzerei Jörg Hubers, die wir später besprechen werden.

Als zweite Arbeit des Veit Stoß für den Schmuck des Friedhofes bei der Marienkirche wird das steinerne Ölbergrelief genannt, welches sich heute im Krakauer Nationalmuseum findet[212]). Indes läßt sich auch hier wenig Sicheres über die frühere Bestimmung ermitteln. Nach Essenwein und Sokolowski war es ursprünglich ein mit hölzernen Flügeln verwahrter Steinaltar, welche Malereien zeigten, von denen heute nichts erhalten ist. Sokolowski hielt dieses Werk in der alten Form für den Altar der kleinen Barbara-Kapelle gegenüber der Marienkirche, die im Winter zur Aufbahrung der Leichen diente. Vielleicht haben wir es aber mit einer Familienstiftung zu tun, die sich an geschützter Stelle über einem Erbbegräbnis an der Friedhofsmauer befand[213]). Schon vor dem Jahre 1847 wurde es ziemlich ungünstig in das obere Geschoß des Hauses Marienplatz 8 eingelassen, dessen Besitzer im Jahre 1911 die Überführung des Originals in das Nationalmuseum gestattete. Bei der Abnahme des deckenden Ölfarbenanstriches fanden sich nicht nur die Details der Steinarbeit in prächtiger Erhaltung, sondern sogar beträchtliche Reste einer alten Bemalung, die, heute etwas aufgefrischt, den Eindruck des zierlichen Werkes außerordentlich hebt. Beschädigt sind nur die Hände Christi und die Arme des Engels, der wohl einen Kelch trug; hie und da sind die Säume der Gewänder abgestoßen.

Christus kniet, ganz nach dem Schema der gotischen Ölbergdarstellungen in der Nürnberger Reliefplastik und Tafelmalerei, auf einem konsolartig vorspringenden Felsenstück. Um die scharf ins Profil gestellte Mittelfigur gruppieren sich die schlafenden Jünger in malerischen, aber teilweise recht gezwungenen Stellungen. Hier sind schon Anklänge an die Tafelbilder unter niederländischem Einfluß erkennbar; der Jünger rechts mit dem aufgestützten Kopf entspricht im Gegensinn etwa dem schlafenden Petrus vom Hofer Altar; auch die Durchbrechung des Zaunes, ein Boutsmotiv, findet sich bei beiden Werken. Die räumliche Anordnung der ganzen Szene ist überaus primitiv; alle Figuren des Vordergrundes sind von gesonderten Augenpunkten aus gesehen und übereinander gestellt; dabei ist die Hintergrundslandschaft unnötig emporgeschoben und auf keine Weise räumlich verbunden. Ganz entsprechend ist der frühe Kupferstich mit der Auferweckung des Lazarus aufgebaut; auch die Einzelheiten, wie die Verkürzung der Brücke auf dem Ölbergrelief und die Hintergrundsarchitekturen des Stiches, fußen auf gemeinsamen Vorstellungen. Merkwürdig flache, noch ganz unkörperliche, aber äußerst fein ausgeführte Hände, die Zierlichkeit der Bearbeitung und der Gewandstil erinnern an die frühen Teile des Marienaltars, etwa die Predellenfiguren; es ist wohl ein Frühwerk aus der Krakauer Periode, das noch vor 1485 entstanden sein muß. Ein Blick auf das Sebalder Ölbergrelief von 1499 in Nürnberg läßt eine ungeheure Weiterentwicklung in Form- und Raumgefühl klar erkennen. Die technische Behandlung ist übertrieben sorgfältig; alle Figuren sind beinahe völlig vom Grunde gelöst; Hände, Gewandteile und Haare stark unterarbeitet[214]).

Von einigen kleineren, urkundlich erwähnten Werken läßt sich heute leider keine Spur mehr finden. Das wenig widerstandsfähige Holzmaterial und die Gleichgültigkeit früherer Generationen gegen die gotische Kunst machen es begreiflich, daß von den 14 hölzernen Leuchtern, die Stoß 1485 im Auftrage der Schneiderzunft arbeitete, nichts erhalten ist (Anh. II, S. XVIII, Nr. 22 ff.). Wir wissen nicht einmal, für welche Kirche die Leuchter bestimmt waren, und ob sich die Innung, die zunächst mit der Ausführung der Arbeit unzufrieden war, nach richterlicher Entscheidung zur endgültigen Übernahme bereit erklärte. Stoß war während dieses Prozesses (1485) in Breslau, vielleicht auf der Suche nach einem Goldschläger zur Vollendung des großen Altars; wenigstens scheint der oben genannte Bernhart Opitzer ein Breslauer Kind gewesen zu sein.

Eine kleine Arbeit, die Stoß um 28 Gulden für den Magister Jacob von Valendorff, den Besitzer einer Altarpfründe in der Marienkirche, ausgeführt hat, kennen wir ebenfalls nur aus dem Prozeß, der sich wegen der Bezahlung entspann. Nach dem Wortlaut der Gerichtsentscheidung handelte es sich wohl nur um einige „imagines super tabulam", also um Schnitzfiguren im Gespreng (Anh. II, S. XXII, Nr. 36 f.)[215]). Von größerer Bedeutung war der letzte Auftrag, den die Ratsherren von Krakau vor 1495 dem Veit Stoß erteilten; man bestellte bei ihm

einen größeren Schnitzaltar („Toffel"), der vor den Ratsherrnstühlen in der Marienkirche seinen Platz finden sollte und 150 Gulden kostete. Jedenfalls befanden sich die Ratsherrnstühle im Chor der Kirche; demnach wäre der Altar unter dem Triumphbogen im Choreingang zu denken[216]). (Anhang II, S. XXIV, Nr. 40.)

Die einzigen Holzbildwerke, welche von einem dieser Altäre stammen könnten, sind die Reste einer Gruppe der Anna Selbdritt in der Bernhardinerkirche zu Krakau und ein gleiches, besser erhaltenes Werk im Diözesanmuseum zu Tarnow. Das Krakauer Exemplar[217]), jetzt in der Muttergotteskapelle der Bernhardinerkirche, ist dick mit Goldbronze überschmiert und nur noch in den unteren Teilen zu beurteilen; der Oberkörper der ursprünglich das Kind stillenden Maria ist aus Prüderie im 17. Jahrhundert abgenommen und durch mäßige Schnitzerei ersetzt worden. Dafür läßt die Gruppe in Tarnow[218]), früher in der Kirche zu Olszyna, in ihrer alten Fassung eher ein abschließendes Urteil zu. Sie entspricht bis in die Einzelheiten der Gewandung den alten Teilen der Krakauer Gruppe; Maria in violettem Gewande und goldgefüttertem Mantel reicht dem nackten Kinde die Brust, während die Mutter Anna im goldenen Gewand und blaugefütterten Mantel die Schulter der Tochter berührt und mit der anderen dem Knaben eine Frucht hinhält, die jetzt weggebrochen ist[219]). Das Tarnower Exemplar erinnert an die Art der Gesprengfiguren des Marienaltars; die etwas ausdruckslosen Gesichter und der mattere Schwung des bauschenden Gewandzipfels finden sich in diesen Werkstattarbeiten wieder. Auch die mittlere Tafel des Lusiner Altars kann zum Vergleich herangezogen werden.

Daß eine Skizze von Veit Stoß vorlag, der wohl selbst die Arbeit überwachte, läßt sich nach einer später entstandenen Zeichnung vermuten, die sich jetzt in der Budapester Nationalgalerie befindet und von Meder, neuerdings auch von Zoltan Takacs, veröffentlicht ist[220]). In ganz ähnlicher Stellung sitzen sich hier auf hochlehnigen Stühlen, die beiden Frauen gegenüber. Freilich ist Maria gekrönt und blickt starr aus dem Bilde heraus, während sie linkisch das Kind der Großmutter entgegenhält, die mit einer Hand zufaßt und mit der anderen einen Apfel darbietet. Das häßliche, dickbäuchige Kind hockt in ähnlicher Stellung, wie der Christusknabe des Lusiner Altars, auf dem linken Knie der Mutter; rechts schließt eine Gewandstudie an, die wohl nichts mehr mit der Szene zu tun hat. Ein kleines Blättchen mit der freien Variation desselben Themas findet sich ebenfalls in der Budapester Galerie; hier scheint das Kind auf einer Tischkante zu hocken. Die Stellung der Anna, und die unruhig und zitterig umrissene Draperie mit eingerolltem Zipfel erinnert an die oben beschriebenen Werkstattarbeiten. Ein näherer Vergleich mit seinen stecherischen Gepflogenheiten, der Perspektive und der Schattengebung führt auf Veit Stoß selbst hin; noch in dem späten Entwurf zum Bamberger Altar (um 1520) im kunsthistorischen Institut der Krakauer Universität findet sich die kapri-



Veit Stoß. Rotmarmorgrab des Bischofs Peter von Bnina
† 1493. Wloclawek; Dom.

ziöse Konturierung mit den hastig aufgesetzten Faltenaugen und Schattenpartien.

Am Schlusse der Krakauer Periode steht eine Gruppe von Arbeiten in dauerhafterem und spröderem Material, die lange Zeit unterschätzt und für Werkstattarbeiten gehalten wurden, weil man einem Schnitzer eigenhändige Marmorskulpturen nicht zuweisen wollte. Erst ein eingehender Vergleich mit den älteren, oberdeutschen Marmorgräbern, auf die ich oben allgemein hinwies, läßt uns ein richtiges Urteil über den Stil und die Eigenhändigkeit fällen. Die mühsame, zeitraubende Bearbeitung des Materials und seine Politurfähigkeit zwingen eben zu einer flacheren Behandlung und verbieten die unruhige Kleinbrüchigkeit.

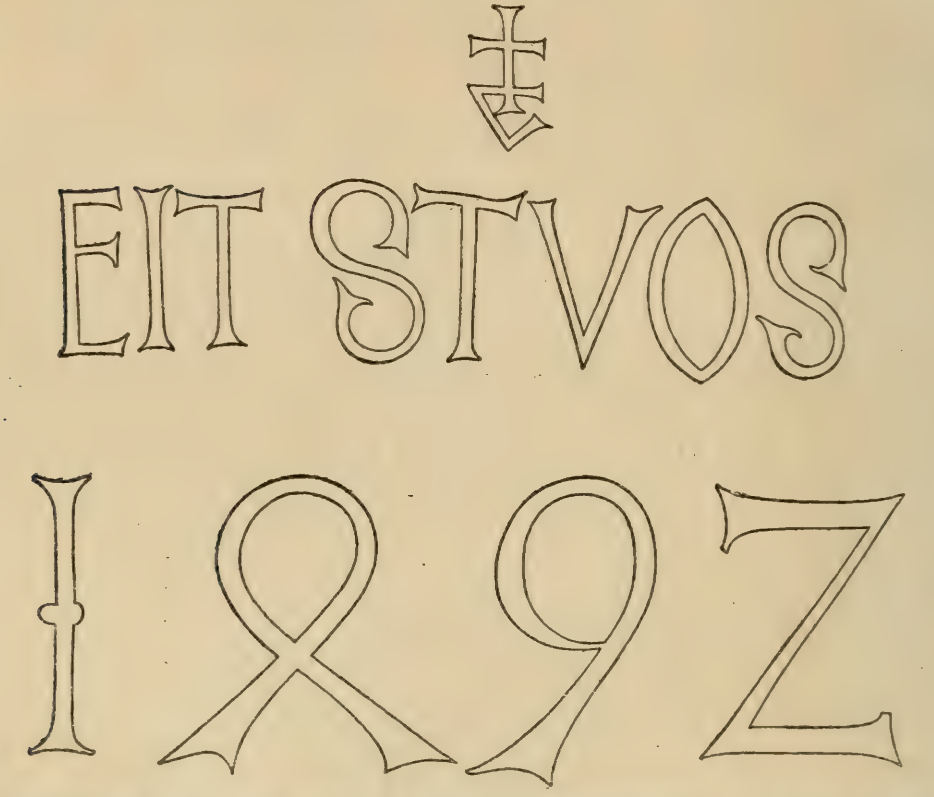
Als König Kasimir Jagiello plötzlich im Jahre 1492 vom Tode ereilt wurde, während er gerade einen neuen Kriegszug plante[221]), übernahm seine Gemahlin Elisabeth von Österreich, die Tochter des Königs Albrecht, die Ehrenpflicht, ihm ein würdiges Grabmal zu errichten. Während noch beim Tode des Königs Wladislaus (gest. 1444) ein ausländischer Marmorbildhauer die reiche Tumba fertigte, bot sich diesmal die Möglichkeit, den in Krakau ansässigen Meister Vitus zu beschäftigen, der sich in Stein und Holz versucht hatte und wohl auch in der Marmorarbeit erfahren war.

In der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel erhebt sich noch heute die von einem Baldachin überdeckte Tumba des Königs Kasimir[222]). In eine Ecke der Kapelle geschoben, zeigt der Sarkophag 4 reliefierte Felder von hellfleischrotem und gelbrotem Marmor mit gelben und weißen Adern[223]); auf ihm ruht eine Deckplatte aus dunkelfleischrotem Marmor mit zahlreichen, weißen und gelben Einsprengungen. Das Steinmaterial stammt aus Ungarn; der Salzburger Marmor, wie er beim Grabe Wladislaus' auf dem Wawel und des heiligen Adalbert im Dom zu Gnesen verwendet scheint, ist von gleichmäßig weinroter Färbung. Den Hauptschmuck des Grabes bildet die Gestalt des ruhenden Königs; auf einem Kissen ist der hagere Kopf gebettet, den eine Krone mit einem Kranz verschlungener, gotischer Distelblätter umschließt. Den Körper bedeckt der schwere Krönungsmantel fast gänzlich; er wird auf der Brust von einem Pectorale mit der Gestalt einer gebärenden Frau, wohl dem Symbol der Unsterblichkeit, zusammengehalten; Perlen und Edelsteine schmücken seinen Saum. In den Händen hält der Fürst Szepter und Reichsapfel. Zu seinen Füßen stehen Löwen mit gekrönten Spangenhelmen auf den Häuptern; der linke trägt das Reichsschwert und den österreichischen Bindenschild; der polnische Schild mit dem gekrönten Adler wird vom rechten gehalten. Diese Beigaben bringen Leben in die Tumbenplatte; die wirksamen Vertikalen des mächtigen Schwertes und des Szepters stehen in bewußtem Gegensatz zu der bewegten Kopf- und Handhaltung des Königs und zu dem malerisch umgeschlagenen Mantel, dessen Saum die Finger der rechten Hand emporraffen.

Die Anordnung beider Wappentiere, des Schwertes und die Haltung der Königsfigur in der ausgeschwungenen Stellung mit dem

schweren, perlengestickten Ornat, Szepter und Reichsapfel zeigen direkte Beziehungen zum Grabmal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdome, das 1467 von Nicolaus von Leyen begonnen wurde[224].

Der Kopf des Königs ist mit einer gewissen Härte behandelt; das rote, fleckige Material verlangt schärfere Kontraste in der Bearbeitung, und die Politur läßt alle Details wie tief eingekerbte Furchen erscheinen. Dennoch muß ich das Werk, welches die meisten Beschauer wohl am Gipsabguß studierten, gegen den harten Vorwurf des gefühllosen Manierismus verteidigen. Das Original hat durchaus nicht jene maskenhafte Wirkung, sondern zeigt nur die Mittel der plastischen Technik dem Material entsprechend gesteigert. Die vortretenden Backenknochen, die starken, aufgeworfenen Lippen, der verstutzte Schnurrbart und der magere, faltige Greisenhals, die kräftig gebogene Adlernase und das rauhgelassene, grobsträhnige Haar charakterisieren den kriegerischen, harten Fürsten scharf und zutreffend. Störend und unruhig wirken freilich die Flecken im Marmor.




Signatur des Veit Stoß auf der Deckplatte des Grabmals für König Kasimir (verkleinert).

Die Grabplatte ist ein eigenhändiges Werk des Veit Stoß, nicht, wie Bode, Bergau und Sokolowski glaubten, ein Werk des Jörg Huber, zu dem Veit Stoß nur das Modell geliefert hatte[225]. Am Fußende trägt sie neben dem ungarischen Wappen sein Meisterzeichen, in rö-

mischen Kapitalen den Namen „EIT STVOS“ und die Zahl „1492“; natürlich ist „E“ = „FE“ in der ligierten Form[226]. Stoß nennt sich selbst hier zum ersten Male „Feit“; in den Ratsakten zu Nürnberg und Krakau findet sich diese Namensform nie. Auch in Krakau heißt er stets „Vitus“ oder „Veit“. (Ptaśnik, S. 162 Nr. 36); die Namensform Vit oder Fit, von der Grabowski und andere Gebrauch machen, ist apokryph und durch fehlerhafte Lesart der Dokumente zu erklären.

Auf den Tumbenreliefs finden sich je zwei klagende Männer in der Landestracht und in Hof- oder Gelehrten-Kleidung mit den Wappen von Polen (am Fußende), Littauen, Dobrzyn und Kujawien[227] unter Baldachinen von wurmartig verschlungenen, spätgotischen Fialenendungen und Krabben. Der Gedanke, die Figuren der Wappenhalter als trauernde Landeskinder zu gestalten, ist mit voller Absicht vom Marmorgrabe Wladislaus Jagiellos, dem Bruder des letztverstorbenen Königs, übernommen[228]; denn dessen Grab stand als Pendant zu unserer Tumba in der gegenüberliegenden Ecke der Kreuzkapelle und wurde erst in letzter Zeit bei einer Restauration der Kirche ins Schiff übertragen. Die Typen des Bischofs, des Edelmannes und des schnurrbärtigen Kriegers mit geöffnetem Munde und gerungenen Händen sind von Stoß ähnlich, aber eindringlicher und realistischer durchgebildet. Wie in den kleinen Propheten- und den profan gekleideten Predellenfiguren vom Marienaltar herrscht lebhafte, übermäßig gespreizte Bewegung, die in dem flachen Relief noch gezwungener wirkt. In der Durchführung macht sich eine ähnliche Vereinfachung und Glätte geltend, wie bei der Königsgestalt; auf Details ist hier sehr zum Vorteil des Gesamteindruckes Verzicht geleistet; dabei ist das Maß der Figuren in dem engen Rahmen so sehr gesteigert, daß man den Eindruck der Fülle und expansiven Kraft gewinnt. Der kontrastarme, rote Marmor zeigt auch hier nicht so sehr eine harte, schnitzerartige Manier, wie der weiße Gipsabguß. Stoß hat die Köpfe und die einzelnen Glieder erstaunlich plastisch herausgearbeitet, trotz aller Schwierigkeiten in der Materialbehandlung. Dagegen zeigen die Baldachine eine gewisse Plumpheit; mit den hölzernen Schmuckgliedern des Marienaltars sind sie nicht zu vergleichen. Die Ausführung ist nicht überall dieselbe: die beiden Reliefs am Fußende sind am tüchtigsten durchgeführt und passen auch im Material zusammen; die beiden anderen Felder zeigen größere Härten und sind vermutlich unter Mitwirkung des Jörg Huber entstanden.

Sicherlich hat Veit Stoß das Grabmal nicht im Jahre 1492 begonnen und vollendet; wahrscheinlich wurde zuerst an der Grabplatte gearbeitet, wie wir das schon bei der Errichtung des Wiener Grabes für Kaiser Friedrich finden. Es ist bei der langen Dauer der Arbeiten an verwandten Marmorgräbern wahrscheinlich, daß dann der Baldachin erst im Jahre 1494 hinzugefügt worden ist, nachdem Jörg Huber von Passau nach Krakau übergesiedelt war. Am Schildrand des Königs Saul(?) vom Kapitäl des dritten Pfeilers findet sich nämlich die Inschrift „*IOKEG·HVEbEK·VON·IV*“; nach den Krakauer Bürger-

büchern wurde Jörg Huber im Jahre 1494 als Neubürger aufgenommen[229]); es ist eine unbegründete Hypothese Dauns u. A., ihn schon vor dieser Zeit in Krakau in der Werkstatt des Veit Stoß arbeiten zu lassen. Wie wir sehen werden, ist seine Hand viel zu charakteristisch, als daß sie sich dem Stossischen Einfluß gänzlich unterordnen könnte.

Die Baldachinpfeiler überschneiden ganz willkürlich die Tumbenreliefs der Langseite. Auf acht schlanken Pfeilerbündeln mit reich verkröpften Basen ruhen acht figürlich verzierte Kapitäle von reinem, gelbroten Marmor, während die Säulenschäfte dunkelfleischroten, ungarischen Marmor mit weißen und gelblichen Adern zeigen. Die Decke des Baldachins wird durch drei reiche Netzgewölbe gebildet; auf den Schauseiten ist ein reich verkröpfter Fries von spätgotischen Kielbogen vorgeblendet, der sich an den Ecken hart und unverbunden totläuft. Die Bekrönung dieser Kielbogen bildet heute eine Reihe von Kreuzblumen, die aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts als Ersatz für verloren gegangene, rot gefärbte Holzfiguren aufgesetzt worden sind[230]). Diese Statuetten lagen, wie Muczkowski nach einem Kircheninventar von 1670—82 berichtet, schon damals zerbrochen am Boden[231]). Dies Überwuchern aller architektonischen Teile mit figürlicher Dekoration entspricht bereits den Neigungen der deutschen, und speziell der Nürnberger Renaissance; wie an Peter Vischers Sebaldusgrabe kleine Prophetenfiguren die Pfeiler bekrönen, so bildeten Heiligenbilder, nicht wie Daun glaubt, fratzenhafte, barbarische Masken den Abschluß des Baldachines. Es ist nicht recht verständlich, warum man diese Schmuckglieder nicht in Marmor, sondern in Holz bestellte; vielleicht fürchtete Stoß durch Steinfigürchen den architektonisch mangelhaft gefestigten Baldachin zu schwer zu belasten.

Die acht Kapitäle zeigen in ihren Kehlungen figürliche Darstellungen; auf der Nordseite finden sich Stoffe aus dem Alten, auf der Südseite aus dem Neuen Testament. Beginnen wir auf der Schauseite am Fußende des Sarkophages[232])! — Zunächst finden sich die Erschaffung der Welt, die Auflegung der Kreuzeslast auf Christus und der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan an einem Kapitäl vereinigt. Das zweite führt drei schwebende Engel in liturgischen Gewändern in fliegender und sitzender Stellung —; Simsons Kampf mit dem Löwen, David mit seiner Harfe und ein gewappneter Krieger (Saul?) in Helm und Rüstung, das Beil in der Hand und auf einen Schild (mit der Signatur Hubers am Rande) gestützt, füllen das dritte Kapitäl. Das Eckkapitäl ist nur auf einer Seite bearbeitet; es zeigt Noah, dem Gottvater erscheint, den trunkenen Noah mit seinen Söhnen und eine Weinranke mit einer Traube und einem Ziegenbock. Am ersten Kapitäl der Süd- (Wand)seite zu Häupten des Sarkophages treffen wir den schlafenden Joseph, dem ein Engel im Traum erscheint[233]), mit dem Befehl, um Maria zu freien. Darauf folgt am zweiten Kapitäl die Darstellung des Wunders der Verkündigung und Empfängnis. Der knieenden Maria steht der Engel



Jörg Huber (nach Veit Stoß' Entwurf). Kapitell vom Grabe des Königs Kasimir IV. Krakau; Dom.



Jörg Huber. Kruzifix (Holz) Krakau; Nationalmuseum.



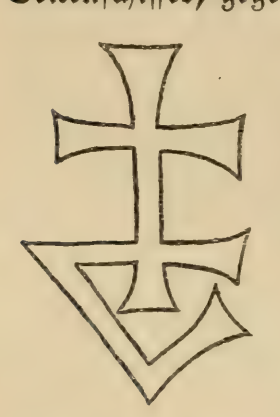
mit dem Spruchband gegenüber, das die Worte der Begrüßung: „AVE MARIA GRATIA PLENA“ zeigt; daneben deutet der Prophet Jesajas auf ein Band mit der Aufschrift: „ЄГГЄ·VIГGO·ГОNГIPIЄ⊦“. Die Geburt Christi[234]) und die Beweinung des Herrn mit einer klagenden Magdalena und dem trauernden Johannes füllen das dritte Kapitäl, während das Eckkapitäl Christus als Weltenrichter neben Maria auf dem Regenbogen thronend zeigt; rechts knien die Seligen, links die Verdammten, welche der Teufel zum Teil schon in den Höllenrachen fortzerrt. Ich glaube, der Darstellungsreihe liegt ein bestimmtes, theologisches Programm zu Grunde. Die beiden ersten Kapitäle enthalten die himmlische Verheißung der Erlösung der Welt durch Gottes Sohn und den Beistand der Engel im Kampfe gegen das Böse. Dann folgen auf zwei Kapitälen alttestamentarische Sünder, die König Kasimirs Vorliebe für den Krieg (Saul und Simson), die Frauen (David) und den Wein (Noah) geteilt haben; also allegorische Darstellungen der sündigen Welt. Die Südseite bringt die Vollendung des Erlösungswerkes durch Geburt und Tod Christi und die Darstellung des göttlichen Gerichtes. Es ist wohl ein gelehrter Beirat, der Sekretär des Königs Filippo Buonaccorsi (Callimachus) aus S. Gimignano bei Florenz oder der Stadtschreiber und spätere Erzpriester der Marienkirche Johann Heideke, bei der Abfassung dieses Programms beteiligt gewesen.

Die Idee der Kapitälverzierung durch figürliche Szenen entstammt der gleichzeitigen, niederländischen Kunst. An den Pfeilern des nördlichen Seitenschiffes der Laurentiuskirche zu Rotterdam[235]) findet sich eine Reihe von religiösen und allegorischen Szenen an den Säulenkapitälen, darunter ebenfalls Noah mit seinen drei Söhnen, ein Bock mit einem Weinstock und der Kampf Simsons mit dem Löwen. Stoß scheint hier, wie in einigen anderen Fällen direkt auf niederländischen Vorbildern zu fußen oder doch durch einen Künstler, der Träger des niederländischen Einflusses in Deutschland war, mit diesen Typen bekannt geworden zu sein. Denn trotzdem die Signatur Hubers bezeugt, daß die Ausführung der Kapitäle und des ganzen Baldachins nicht von Stoß persönlich herrührt, glaube ich den Gesamtentwurf, die Gruppierung und die Bewegung der Figuren auf seine Hand zurückführen zu müssen; die Geburt Christi, die Verkündigung erinnern an seine Typen, und die Stellungen der Söhne Noahs oder der Engel in ihrer eckigen Gespreiztheit entsprechen völlig den Tumbenreliefs oder den Predellenfigürchen. Dabei findet sich aber ein ganz freier, derber und unbefangener Zug, für den nur Huber persönlich verantwortlich sein kann. Die untersetzten Figuren haben auffallend runde Köpfe, einen runden Hals, kurze Extremitäten und große Hände und Füße. Charakteristisch ist auch der Madonnenkopf auf der Geburt Christi mit der übermäßig hohen Stirn und dem herben Ausdruck, endlich der Christuskörper von der Beweinung in seiner auffälligen Plumpheit mit der breiten Brust und dem kurzen Halse. Der Gewandstil ist sichtlich von Stoß

beeinflußt, zeigt aber eine Neigung zu eckigen Graten und facettenartigen Brechungen. Das Material der Kapitäle ist von den übrigen Teilen des Sarkophages sehr verschieden und erinnert an den Salzburger Marmor, wie er in Passau verarbeitet wurde.

Die architektonischen Teile, namentlich die Baldachine, haben merkwürdig fleischige Rippen, die sich in ganz phantastischen Flammen- und Bogenlinien um einander winden. Sie stehen in einem gewissen Gegensatz zu den überzierlichen Architekturteilen der Augsburger und Ulmer Spätgotik oder der Kunst des Adam Kraft. Dafür findet sich damals in der Niederlande und in der Passauer und Wiener Gegend diese massigere Behandlung und das Aufgeben aller vertikalen Neigungen häufiger, — ein Anzeichen der vordringenden, italienischen Kunst. Ein frühes, oberdeutsches Beispiel ist etwa der breite Baldachin des Stiftungsreliefs am Mariazeller Hofe zu Wien vom Jahre 1482[236]). Diese Formen leiten zu den naturalistischen Bildungen hinüber, welche alsbald die Funktionen des Vorhanges oder der Guirlande aus der romanischen Kunst übernehmen.

Wahrscheinlich kam Stoß im Jahre 1493 durch den Kardinal Friedrich, den Erzbischof von Gnesen, zu dem ehrenvollen Auftrag, die marmorne Grabplatte für seinen Vorgänger, den Erzbischof Sbigneus Olesnicki, für den Gnesener Dom zu schaffen[237]). Auch in diesem Falle ist roter, ungarischer Marmor mit weißen Adern und gelblichen Einsprengungen verwendet. Ursprünglich in der Marienkapelle des Gnesener Domes aufgestellt[238]), wurde die Platte später, nach der Restauration des Domes im Jahre 1613, in die Mauer des südlichen Seitenschiffes, gegenüber der Kapelle des Erzbischofes Dzierzgowski, eingelassen. Noch heute findet sie sich an dieser Stelle, auf der Längsseite liegend und schräg an die Mauer gelehnt; eine Aufstellung, wie sie sich ganz ähnlich in Passau am Grabe des Paul von Polhaym in der Kreuzwegkapelle des Domes und an anderen Orten zeiget; auch in Polen, z. B. im Krakauer Dom wird diese Aufstellung häufig bei Grabplatten, namentlich im 16. Jahrhundert, verwendet.



Mit dem Grabe König Kasimirs läßt sich dieses Flachrelief natürlich nicht vergleichen. Es schließt sich der in der Donaugegend und in Bayern üblichen Form der Bischofsgrabplatten an, übertrifft aber diese Werke an Umfang und durch die kontrapostisch bewegte Stellung der Hauptfigur. Der Erzbischof ist bekleidet mit einer weiten, faltenreichen Kasula, deren Säume ebenso wie die der Dalmatika reich mit Rankenornamenten verziert sind. Er trägt das Pallium und die erzbischöfliche Stola. Die Rechte preßt ein Buch gegen den Leib; die Linke führt als Abzeichen des Metropoliten den Kreuzstab, der frei vom Körper abgegeben ist. Hinter dem Bischof halten zwei Engel einen Vorhang, ein ebenfalls in der Salzburger und Passauer Gegend beliebtes Motiv[239]); über

seinem Haupte findet sich ein Baldachin in Form eines Kleeblattbogens, dessen Rahmen durch Maßwerk gebildet ist, während die Zwickel naturalistisches Astwerk mit langen, lappigen Distelblättern füllt. Einige Vögel wiegen sich auf den verschlungenen Zweigen. Am Rande läuft die nach innen gestellte Umschrift rings um die Tafel. Es ist nicht schwer, in Passau, Salzburg oder Augsburg verwandte Bischofsgräber zu finden; ich nenne die Grabplatten des Weihbischofs Albert in der Kreuzwegkapelle des Passauer Domes oder des Bischofs Johann von Werdenberg in der Augustinuskapelle des Domes zu Augsburg als bezeichnende Beispiele. Freilich die, bei aller durch das Kostüm bedingten Geschlossenheit, bewegte Stellung, der frei abgegebene Arm mit dem Stabkreuz, das Fließende in dem Falle des Gewandes oder des Vorhanges und die individuelle Behandlung des vollen Gesichtes lassen die künstlerische Überlegenheit des Veit Stoß über alle oberdeutschen Meister erkennen. Auch hier ist die Beihülfe des Jörg Huber wahrscheinlich, der eben noch vor der Beendigung des Werkes in Krakau eintraf. Vielleicht ist ihm die Anregung zu naturalistischer Gestaltung des Blattwerks im Baldachin zu verdanken, und die Köpfchen der Engelknaben erinnern an die Züge der Engel oder der Söhne Noahs von den Baldachinkapitälen; auch die Buchstabenformen, z. B. das „*E*", finden sich gerade in den Inschriften am Baldachin wieder.

Die Aufträge für Marmorgräber scheinen sich damals gehäuft zu haben; aber Stoß hatte wohl, wie wir aus einer urkundlichen Notiz ersehen, nicht allzu große Freude an der mühsamen Arbeit in dem spröden Material. Kurz vor seiner Übersiedelung nach Nürnberg, am 10. Januar 1496 muß er nämlich geloben, dem Krakauer Bürger Friedrich Schilling Schadensersatz zu leisten, da dieser sich verpflichtet hatte, durch Veit Stoß dem Bischof Creslaus Kurozwencki von Kujavien einen ebensoguten Grabstein zu liefern, als Stoß vorher für Włocławek gearbeitet hatte (Anh. II, S. XXIV, Nr. 41). Nach diesem Bischofssitze hatte Stoß vor kurzem das Marmorgrabmal des Bischofs Peter Bnina — gest. 1493 — gesandt.

Dieser gerichtliche Vergleich sichert demnach erstens die eigenhändige Beteiligung des Veit Stoß an dem Marmorgrabe in Włocławek; dann beweist er auch, daß Stoß als Marmorplastiker besondereu Ruf hatte, und man sich durchaus nicht auf Jörg Huber verließ. Entweder war Huber damals schon nicht mehr in Krakau tätig oder er galt eben nur als abhängige Kraft. Sollte tatsächlich das Grabmal des Königs Johann Albert, das wir nachher besprechen werden, von Huber sein, so müßte er allerdings nur unter den Augen des Veit Stoß erträglich gearbeitet haben und später zum Handwerker herabgesunken sein. Wahrscheinlich war er aber schon längst wieder in Passau tätig, wo wir zu Beginn des neuen Jahrhunderts einen Bildschnitzer Huber treffen, der die Sippendarstellung im Feldkircher Altar u. a. fertigte[240]). Seine gedrungenen Typen erinnern tatsächlich an die Krakauer Kapitäle.

In der Kathedrale zu Włocławek, heute an der Bahnlinie von

Alexandrowo nach Warschau, findet sich die Marmortumba des Bischofs Peter von Bnina, des Freundes des Callimachus[241]. Die Stirnwand nimmt eine sechszeilige Inschrift ein, die von zwei Chorknaben in Dalmatika mit Kappen auf dem Haupte gehalten wird. Hier ist, sicher durch den Einfluß des Callimachus, eine deutliche Beziehung zu der Form italienischer Quattrocento-Sarcophage fühlbar; als Beispiel sei auf die Tumba des Kardinals Branda (gest. 1443) in der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona hingewiesen. Die Seitenwände der Tumba des Peter von Bnina tragen die Wappen Lodzia und Leszcyc. Auf der Deckplatte von rotem Marmor ist der Tote in der Tracht und Haltung des Gnesener Erzbischofs dargestellt; freilich ist der Umfang der Tafel kleiner, der Anschluß an die etwas gepreßten, oberdeutschen Grabplatten scheint noch enger. Leider kann ich in diesem Falle über Hubers Mitwirkung kein Urteil fällen, da ich das Werk nicht im Original kenne.

Uns bleibt nach diesem Überblicke über die sicheren Krakauer Werke noch die Pflicht aus dem ziemlich reichen Urkundenmaterial der Krakauer Archive die Notizen zu sammeln, die etwas von dem Privatleben und von den Beziehungen des Veit Stoß zur Obrigkeit und zu seinen Mitbürgern verraten. In den ersten sechs Jahren des Krakauer Aufenthaltes war seine Vermögenslage wohl nicht besonders günstig; wenigstens finden sich Klagen des Martin von Stradom (1481) um 12 Gulden (Anh. II, S. XVI f. Nr. 13), des Beckenschlägers Stanislaus aus der Krakauer Vorstadt Kazimiria um einen Gulden (1483) (Anh. II, S. XVII. Nr. 16) und eines gewissen Valentin um 10 Gulden für Kalk und Ziegeln (1483 Anh. II, S. XVII. Nr. 17). Dieses Baumaterial brauchte Stoß vermutlich, um, der Erlaubnis des Rates gemäß, sein Haus durch drei Strebepfeiler zu stützen; dafür mußte er damals erhöhte Stadtsteuern zahlen (Anh. II, S. XVII. Nr. 14 vom 3. Oktober 1483). Seit dem Jahre 1484 finden wir Stoß wiederholt unter den Ältesten der Handwerkerzunft der Maler und Tischler; die Ratsbücher nennen ihn im Jahre 1484, 1489, 1491 und 1495 unter den „Seniores mechanicorum"[242]. Das gleiche Jahr 1484 brachte Stoß die Befreiung von allen städtischen Abgaben zum Lohn für seine Arbeit am Marienaltar (Anh. II, S. XVII f. Nr. 21). Später hören wir von längeren Reisen nach Breslau (1485) (Anh. II, S. XVIII. Nr. 24) und Nürnberg (1486—88) (Anh. II, S. XXI. Nr. 31). Seither scheint Stoß bereits in guter Vermögenslage gelebt zn haben; wir treffen nur einmal noch eine geringfügige Klage auf Bezahlung einer Rechnung von 3 Gulden „minus octo (sc. grossos)" an den Maler Nikolaus, einem in den Urkunden viel genannten Krakauer Maler, von dessen Werken wir leider gar nichts wissen. (1486; Anh. II, S. XXI. Nr. 32[243]). Persönlich wird Stoß in einem Ratsverlaß gegen einen händelsüchtigen Malergesellen Peter Kuncza von Briske „umb willen seiner demut" gelobt (1. Juli 1486, s. Anh. II, S. XX f. Nr. 30) und im Jahre 1490 zum Schiedsrichter zusammen mit dem Goldschmied Mathias Stoß, dem Tischler Laslo und dem Riemer Mathias ernannt, um einen Streit zwischen einen Stein-



Maria. Um 1430. (Augsburg.)
(—) St. Peter. (Holz.)



Johannes Ev. Um 1430. (Nürnberg.)
(—) St. Sebald (Ton.)



metzen Jost Beme und einem Tüncher Andreas Steger zu schlichten. (Anh. II S. XXI f. Nr. 34.) Es ist nicht uninteressant, wenn wir Stoß hier und in einem Prozeß zwischen den Steinmetzen Johannes Blatphusz und Otta als Schiedsrichter oder Vertrauensmann treffen; am 31. Dezember 1488 und am 11. April 1489 (Ptaśnik a. a. O. Nr. 26 u. 28) treten neben Stoß in diesem Streit der Tischler Laslo und der Seidensticker (zeidinhaffter) Nicolaus als Zeugen auf. Hatte sich doch die Stadt ausdrücklich ausbedungen, daß er in Bauangelegenheiten seinen sachverständigen Rat nicht versagen solle. Freilich handelt es sich im letztgenanntem Handel um keine städtische Angelegenheit, sondern um den Bau der Sakristei auf dem Wawel im Auftrage des Bischofs. Leider findet sich nirgends eine bestimmte Nachricht über Veits persönliche Beteiligung an einem Bauwerk. Wenn Kopéra ihm einen Anteil am Bau der kleinen Kapelle neben der Barbarakirche[244]) und der Jagellonischen Bibliothek zuschreibt, so ist das reine Vermutung; gerade die plastischen Details an diesen beiden Bauten haben nichts mit Veit Stoß zu tun und sind sehr mäßig ausgeführt.

Einmal läßt Stoß (im Jahre 1494) einen gewissen Valentin Socha, dessen Habe bei einem Kaufmann Andreas am Platz des heiligen Nicolaus lag, wegen einer Forderung von 30 Gulden pfänden (Anh. II, S. XXII f. Nr. 38); damit sind alle urkundlichen Quellen erschöpft. Denn ein gewisser „Dominus Stosch", der 1491 eine Vollmacht erteilt, ist sicher nicht mit „Vitus Schnitzer" identisch. Von der Familie, von den Söhnen hören wir noch nichts. — Gegen Ende des Monats Januar oder Anfang Februar im Jahre 1496 wird Stoß wieder Nürnberger Bürger (Anh. II S. XXIII. Nr. 42); mit diesem Termin beginnt ein neuer Abschnitt seines Lebens und seiner Kunst.

## 4. Abteilung.

### Der plastische Stil des Veit Stoß und seine Herkunft.

Der überquellende Reichtum des großen Marienaltars hat die kunstgeschichtliche Forschung bisher nur zu einer Beschreibung und Kritik des berauschenden, äußeren Eindrucks, der malerischen und dekorativen Elemente der Komposition veranlaßt. Und in diesen Begriffen ist ja auch die Sonderstellung dieses Werkes in der Geschichte der deutschen Plastik, ist das Neue und Ungewöhnliche in der Kunst des Veit Stoß beschlossen. Dabei hat man ganz vergessen, daß eine eigentliche Weiterentwicklung dieser malerischen und ornamentalen Probleme an späteren Werken nicht zu verfolgen ist, sondern plastische und räumliche Wirkungen angestrebt werden. Auch Veit Stoß will sich den Forderungen einer realistischen Darstellungsweise fügen. Jene rauschenden Säume und flatternden Zipfel, die allgemein für das Charakteristische seines Stiles gehalten werden, finden sich in der Zeit nach Vollendung des Marienaltares weit häufiger an den Werken seiner Schüler und Nachahmer.

Schon unsere Kritik des Marienaltars erwies in den Reliefs der Innen- und Außenflügel das Fortschreiten zur Raumeinheit und zur räumlichen Vertiefung in den späteren Teilen. Und eine Betrachtung der in die Architektur eingeschobenen Figuren und im Gespreng führt zur Entdeckung plastischer Stellungen und Bewegungen, von Drehungen und Überschneidungen, wie wir sie schließlich auch hinter dem Ornament der Gewandung in der Mittelgruppe und in den Reliefs finden; der straffe, architektonische Rahmen, in den diese Kleinfiguren eingeschlossen sind, zwingt zur Betonung der Rundung des Körpers und zur Vereinfachung des Gewandes. Es fehlt natürlich auch hier nicht an malerischen Zügen, wie in dem frühen Ölbergrelief oder in den Kupferstichen. Sicherlich gewinnt aber der Körper allmählich mehr an Bedeutung; seine Bewegungen werden freier und sicherer und drängen die rein dekorativen Effekte zurück. In den Marmorgräbern bekommt er Fülle und Schwere: die Gewandung umschließt in strafferer Form die Rundung der Glieder; Köpfe und Hände werden fleischiger. Von dem frühen, sehnigen Steinkruzifixus in der Marienkirche führt die Entwicklung zu dem Holzkruzifixe über dem Triumphbogen dieser Kirche und endlich zu den volleren Typen der Marmorreliefs am Jagellonengrabe und der prächtigen Gnesener Grabplatte.

Die Wurzel dieses plastischen Stiles zeigt sich im allgemeinsten Sinne in den letzten, gotischen Steinbildwerken der Lorenzer Kirche in Nürnberg, den Aposteln an den Chorpfeilern mit ihren rhythmisch ausgeschwungenen Stellungen, dem fließenden Zug der dünnen Gewandung, der lebhaften Bewegung in allen Gliedern. Diese Anlehnung an die ältere, monumentale Kunst bringt eine gewisse Lebendigkeit in alle Körper, der den rein naturalistischen Bildwerken in Burgund und am



Maria im Strahlenkranz. Um 1440.
(Ausschnitt.) Nürnberg; St. Sebald.



Oberrhein abgeht. Ebenso glaube ich das gesteigerte Streben nach Ausdruck auf die ältere, gotische Tradition zurückführen zu dürfen. Es sind dieselben Züge, die Hermann Voß in der Nürnberger Malerei, in den Tafeln eines Pleydenwurff u. a., entdeckt und als Produkte einer städtisch verfeinerten Augenkultur rühmt; tatsächlich gründen sie sich auf die alte, kirchliche Tradition der Nürnberger Kunst: alle vom Westen her einstürmenden, realistischen Neuerungen werden zunächst von der religiösen Kunst geprüft und übernommen. Die Äußerungen häuslicher Kunstpflege sind noch selten; der nüchterne Wirklichkeitssinn, die Sinnlichkeit schlechthin sind noch nicht die allmächtigen Richter über jedes Kunstwerk. Ein tiefes, inneres Empfinden zeitigt dafür ein Streben nach Ausdruck, nach Betonen des Affekts und der Bewegung, wie es gerade für Veit Stoß charakteristisch bleibt.

Das erste Meisterwerk dieser Richtung ist der Schlüsselfelder Christoph an der Läuttüre von St. Sebald. Das schwere Schreiten des hageren und sehnigen Greises, der sich mühsam auf den Baumstamm stützt, das lastende Sitzen des Christusknaben war niemals so eindringlich geschildert worden. Und bis ins Einzelne ist nun die Oberhaut mit allen Adern und Runzeln, ist das faltige, vergrämte Gesicht durchgearbeitet. Ein anmutiges Gegenstück, das dem Meister des Christoph außerordentlich nahe steht, die sog. „Schöne Maria" im Chor von St. Sebald, verrät ebenfalls die Neigung durch Betonung der mütterlichen Anmut und Freude, durch liebevolle Durchbildung des Kindes den Beschauer zu fesseln. Die deutsche Kunst ihres Jahrhunderts hat nur wenige Schöpfungen von so hohem Werte aufzuweisen.

Freilich mit Stoß können dann diese Werke nicht mehr wetteifern; die Trauer und ergebene Verehrung der Apostel des Marienaltars, die jubelnde Freude des Engelchores über ihnen, das tiefe Leiden des Gekreuzigten in der Marienkirche sind noch sehr viel lebhafter empfunden und dargestellt. Wie hoheitsvoll erscheinen die Träger der weltlichen und geistlichen Gewalt auf seinen Grabdenkmälern!

Einem anderen Zug der Stossischen Kunst, der Häufung aller Falten- und Ziermotive in der Gewandung, hat der Meister des Schlüsselfelder Christoph ebenfalls vorgearbeitet. Daß dieser Reichtum zu barocken Bildungen führt und eine gewisse Schwerfälligkeit verschuldet, sei nicht verschwiegen. Deshalb sucht die spätere Generation — wir können das namentlich am Nördlinger Georgsalter, dem Meisterwerk Simon Lainbergers, erkennen — größere Leichtigkeit und Zierlichkeit zu erreichen. Gewiß hat schon der Schlüsselfelder Meister nicht nur auf Grund einer Nürnberger Lokaltradition, sondern in enger Beziehung zu fortgeschrittenen Meistern aus Burgund und dem Rheingebiet die neuen Probleme plastischer Form und Bewegung gelöst. Für Simon Lainberger, dessen Leben und Werke ich schon oben ausführlicher besprochen habe, kennen wir sogar das bestimmende Vorbild, den Straßburger Bildhauer Niclaus von Leyen.

Durch Lainberger wird zugleich die Technik der Holzbearbeitung, die

Zierlichkeit in der Behandlung aller Einzelheiten enorm ausgebildet und gesteigert.

Von hier führt ein gerader Weg zum Stil der frühen Werke von Veit Stoß hinüber. Ein Vergleich der Typen vom Marienaltare mit den Werken Lainbergers ergibt mannigfache Beziehungen. Die breiten Gesichter, die tiefliegenden Augen, die scharfe Nasenfalte in den Wangen, der kleine Mund sind beinahe analog gebildet. Bei Lainbergers klagendem Johannes vom Nördlinger Hochaltar und dem Johannes vom Krakauer Altar finden sich die gleichen Mittel der Charakteristik in den Köpfen. Nur lehnt sich Lainberger noch mehr an die altertümlichen, etwas befangenen Gepflogenheiten der älteren, burgundischen und oberdeutschen Plastik an; Veit Stoß hat das Ausziehen der Haare in regelmäßige Lockenspiralen gewöhnlich zugunsten einer naturalistischen Haarbehandlung aufgegeben, wie sie sich übrigens schon beim Johannes Baptista Lainbergers in der Nürnberger Johanneskirche findet. Außerdem zeigt Lainberger noch eine gewisse Eckigkeit in der Formbehandlung, während Stoß nach plastischer Rundung und nach weicher Durchbildung von Haut und Muskeln strebt.

Auch in den Stellungen finden sich Ähnlichkeiten: Der lesende Petrus vom Marienaltar hält sein Buch ebenso unsicher mit dem ganzen Unterarm, wie der Johannes Baptista in Nürnberg sein Attribut. Wie der Mantel des Nördlinger Johannes zum Trocknen der Tränen emporgerafft ist, so läßt Stoß gelegentlich einen Ratsherrn sich gegen den Geruch des Grabes des wiedererweckten Lazarus schützen (B. 1); oder die heilige Genovefa von Paris (P. 10) muß sich einmal in der Haltung und Lage nach der Magdalena aus Nördlingen richten. Der auferstandene Christus auf dem Relief am Innenflügel des Marienaltars ist eine Weiterbildung des triumphierenden Erlösers auf dem Sebalder Petersaltar in Nürnberg; freilich hat die Einführung einer jäh verkürzten Schrittbewegung dem Stossischen Relief in der Wirkung geschadet.

Gemeinsam ist eine Vorliebe für geraffte, reich drapierte Mäntel bei beiden Künstlern; diese schweren Brokatgewänder stauen sich in reichen Falten am Boden; sie wurzeln gleichsam auf der Basis, und führen dann in gewundenen, lang ausgezogenen Faltenrücken wie Schlinggewächse an der Gestalt empor; gerade am Nördlinger Altar finden sich Draperien, die an den künstlich gelegten Mantel der Kupferstich-Madonna von Veit Stoß (B. 3) erinnern. Sogar die Handstellung dieser Maria mit den kokett abgespreizten Fingern treffen wir bei der Nördlinger Magdalena wieder. Auch das Gesichtchen der von Christus gen Himmel geführten Maria im Krakauer Altar hat mit den weichen Frauentypen Lainbergers, mit ihren kleinen, leicht vorgeschobenen Lippen, der geraden, schmalen Nase und den sinnlichen Augen Beziehungen. Diese Vergleichspunkte lassen sich an den Figuren des Krakauer Altarrahmens mit dem gleichen Resultate durchprüfen; natürlich finden sich in diesen kleineren Statuen noch häufiger Erinnerungen an die mäßig großen Rundfiguren Lainbergers. — Eine besondere Eigentümlichkeit




Hl. Christoph. Epitaph des Heinrich Schlüsselfelder † 1442.
Nürnberg; St. Sebald.

der Kunsttechnik beider Meister ist das tiefe Aushöhlen und Unterschneiden der Faltenpartien in der Holzplastik; es gibt keine Masse, keinen Teil der Draperie, der nicht durchbrochen und aufgelöst wird.

Es ist schließlich glaubhaft, daß auch Lainberger, trotzdem er sicher der ältere war und zunächst Veit Stoß entscheidende Anregungen geben konnte, später von der Kunst des Veit Stoß beinflußt wurde. Das beweisen die bewegten Mäntel der späten Figuren in St. Helena; vielleicht sind auch die Maria von 1482 im germanischen Museum und der nach einem Kupferstich des Meisters E. S. gefertigte Erzengel Michael in der Lorenzerkirche, die wir oben besprachen, Zeugen dieser Entwicklung. Beide haben jene dünnere, fließendere Gewandbehandlung, die Stoß schon nach Krakau mitbringt; der Erzengel stürmt in flatterndem Mantel daher, und die Köpfe sind weicher durchgeführt. Übrigens verwendet Stoß eine recht ähnliche Engelsfigur in dem Relief der Höllenfahrt Christi auf der Außenseite des Marienaltars. Dann ist der Gegensatz zwischen einer lebhaft bewegten und einer durch herabfließendes Gewand abgeschlossenen Körperhälfte, wie er sich am Lorenzer Erzengel findet, gerade auf Stossischen Stichen beliebt.

Endlich ist die Form der Konsole auf dem Postament des Engels bemerkenswert. Sie erscheint als eine Durchdringung dreier, übereck gestellter Konsolplatten von achteckigem Format und nach oben hin zunehmender Größe. Die Diagonale der unteren Platte wird der doppelten Höhe der nächstfolgenden angeglichen. Jede dieser Konsolplatten besteht aus Platte und schräger Kehlung, die natürlich nur an den Ecken zutage tritt. Beide werden durch einen Rundstab, der sich an den Ecken verkröpft, geschieden. Komplizierte Formen dieser Art verwendet Stoß mit Vorliebe unter den Kapitälen der Dienste im Schrein des Marienaltars oder den Konsolen der Pfeiler an den Seiten der Predella. Freilich wäre dieses Argument wenig stichhaltig, wenn wir gotische Architekturteile vom Ende des Jahrhunderts in ihrer barocken Wildheit zum Vergleiche heranzögen; in den siebziger Jahren aber sind derartige Bildungen noch selten.

Von Flachschnitzereien Lainbergers kennen wir nur die späten Reliefs in St. Helena mit ihren Anklängen an fränkische Tafelbilder. Neben dem Madonnenrelief aus der Kirche zu Katzwang, das noch etwas befangen und altertümlich wirkt, kann ich kein frühes Beispiel des realistischen Stils und hartbrüchigen Faltenwurfs in Nürnberg finden.

Dafür weisen die beiden, vortrefflichen Kruzifixe, — Lainbergers in der Nördlinger Stadtkirche und des Veit Stoß über dem Kreuzaltar der Krakauer Marienkirche, — auf ein berühmtes Vorbild hin, auf den Badener Kruzifix des Nicolaus von Leyen vom Jahre 1467[245]. Überraschend sind namentlich die engen Beziehungen zu Lainbergers Kunst; der Nördlinger Gekreuzigte ist in allen Teilungen, im Umriß und im Gefüge des nackten Körpers, — besonders in der charakteristischen Dreiteilung der Partie von der Achselhöhle bis zur Hüfte, — in der straffen Haltung der Beine, der technischen Behandlung der Haare,

sogar in der Führung des wehenden Schurzes dem Badener Werke völlig gleich. Man könnte versucht sein, einem Künstler beide Werke zuzuschreiben. Aber im Nördlinger Kruzifixus steckt nicht die herbe Kraft und Eindringlichkeit des großen Vorbildes, sondern eine gewisse Glätte und Starrheit. Lainberger liebt nicht das sorgsame Studium der Anatomie wie Stoß, sondern bevorzugt eine tote, äußerliche Schönheit und Zierlichkeit in der Behandlung.

Dagegen übernimmt das Krakauer Werk des Veit Stoß jene niederländische Herbheit und Ausführlichkeit in freierem, aber tieferem Sinne vom Badener Kruzifixe; bei genauerem Vergleich finden sich die straffe Beinstellung, die Gürtung, und das streifige Flattern des Schurzes wieder. Sorgfältig vertreibt Stoß den letzten Rest von Flachheit und Schwere durch scharfe Betonung der Rundung der Glieder und durch erneutes Studium der Oberhaut des Körpers und der Funktionen der Gelenke. Das hagere Leidensantlitz mit dem geöffneten Munde und den eingesunkenen, gebrochenen Augen hat noch etwas von der kantigen Form des Meisters Nicolaus; auch in den Ringellocken des Bartes und den schlangenartigen Haarsträhnen liegt die Erinnerung an seine Technik. Nur ist alles körperlicher durchgebildet; Haut und Knochengerüst behaupten ihre Existenz nebeneinander. Tritt man aber ein wenig zurück, so schließt sich der wellige Körperkontur zu derselben ausdrucksvollen Silhouette, wie bei dem Badener Werke, zusammen.

Unser Wissen über Nicolaus von Leyen ist gering. — Die kürzlich erschienene Arbeit A. R. Mayers ist leider nicht recht kritisch; Dr. Baum und der Verfasser[246]) haben einen guten Teil seiner Attributionen anfechten müssen, so daß heute eigentlich nur noch die Gipsabgüsse zweier Büsten vom zerstörten Portal der Straßburger Kanzlei[247]), die Halbfiguren einer Madonna mit dem Kinde und dem betenden Stifter in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (beide Werke vom Jahre 1464)[248]), der Badener Kruzifix vom Jahre 1467 und die im selben Jahre begonnene Grabplatte für Kaiser Friedrich III. im Stephansdome zu Wien[249]) als eigenhändige Arbeiten gelten dürfen. In den Kreis seiner Straßburger Schule gehören eine Reihe von Holzbildwerken: 4 Büsten im St. Marxstift zu Straßburg, vielleicht die Kreuzigungsgruppe über dem Triumphbogen zu Wimpfen i. Tal und der Marienaltar in Meersburg am Bodensee mit einer Verkündigungsgruppe im Mittelschrein[250]).

Nach 1467 scheint seine Wirksamkeit sich einige Zeit auf Passau beschränkt zu haben, wo nach einer Rechnung vom Jahre 1469 am kaiserlichen Grabstein gearbeitet wurde; ich glaube außer diesem Denkmal, das erst im Jahre 1478 nach Wiener-Neustadt überführt wurde, in der Sixtuskapelle (Ölbergkapelle) des Passauer Domkreuzganges einen hölzernen, großen Kruzifixus nennen zu dürfen[251]). Er zeigt denselben straffen, eckigen Umriß, die knochige, noch ziemlich schmale Brust, die ausgezerrte Hüftpartie und die sehnige Muskulatur der Beine, wie das Badener Kreuz. Auch der Ausdruck des Kopfes mit den zusammen-



Hl. Jakobus d. Ä. Nürnberg; St. Lorenz. Chorpfeiler.



Hl. Paulus. Nürnberg; St. Aegidien. Euchariuskapelle.



gezogenen Brauen und gesenkten Lidern, den vortretenden Wangenknochen und dem geöffneten Munde, die steife Haltung des Nackens, der in unmöglicher Höhe in den vortretenden Beckenknochen eingesetzte Knochen des Oberschenkels, — alles das ist so verwandt, daß Nicolaus von Leyens persönlicher Einfluß angenommen werden muß. Die scharf unterschnittenen, eingetieften Falten des Schurzes mit den korkzieherartig gedrehten Zipfeln zeigen sich allerdings bei Nicolaus nicht; dafür finden sich diese Züge bei Stoß und Lainberger und ganz ähnlich bei einem kleinen Holzkruzifix im Krakauer Nationalmuseum, das als Arbeit des Veit Stoß gilt und wohl von Jörg Huber aus Passau gefertigt ist. Überhaupt läßt sich das Passauer Kruzifix mit seinen überaus schlanken Formen noch besser mit dem Krakauer Kruzifixe in der Marienkirche vergleichen, als das Badener Steinbildwerk. Der schmalere Brustkorb und die auffallend dünnen Schenkel finden sich gerade am Steinkruzifix des Veit Stoß wieder.

Daneben ist ein kleineres Steinbildwerk am Passauer Rathaus bemerkenswert; es zeigt eine kleine Schildhalterin unter einem spätgotischen Baldachin, die, flankiert von zwei männlichen Figuren, über dem Westportale steht[252]. Über einer merkwürdigen, spätgotischen Türe mit Vorhangbogen und einer breiten Einfassung von verkröpften Rundstäben ist dieses kleine Sandsteinrelief angebracht; ursprünglich kletterten am Gewände unten zwei Löwen, oben ein Molch und ein Adler empor, die alle stark beschädigt sind. Die kleine Schildhalterin ist noch leidlich intakt; nur die linke Hand, welche überzierlich einen Riemen hielt, an dem das Wappenschild mit dem Passauer Wolfe befestigt war, ist weggebrochen. Ihre ausgeschwungene Stellung und graziöse Beweglichkeit erinnert an ähnliche Figürchen vom Meister E. S.[253]. Das rundliche Gesicht mit den geflochtenen Zöpfen läßt außerdem an die Sibyllenbüste vom Straßburger Kanzleiportal, jetzt im Frauenhause, denken. Auch die Form des dreigeteilten Architekturrahmens verweist auf Leyens Baldachin am Friedrichsgrabe mit dem heiligen Christoph zwischen zwei Aposteln. Da wir wissen, daß Nicolaus von Leyen am Straßburger Rathause ähnliche Zierate in Stein ausführte[254], so liegt der Schluß nahe, seiner Werkstatt diese Arbeit zuzuschreiben. Gewiß hat die Stadt Passau dem kaiserlichen Grabmeister, dessen Ruhm weit verbreitet war, während seines längeren Aufenthaltes in ihrer Stadt Aufträge erteilt.

Seltsamerweise finden sich im Baldachin der Mitteltafel des Krakauer Altars von Veit Stoß 4 profane Zierfiguren, die, teilweise sogar in der Stellung, auf den Bürger mit dem abgezogenen Hut und den würdigen Ratsherrn an dieser kleinen Türbekrönung zurückgehen[255]; es ist ganz überraschend, wie nahe sich in dieser Zeit Stein- und Holzbildwerke berühren. Diese Beziehungen zu den in Passau ausgeführten Werken aus dem Kreise des Nicolaus von Leyen, werden in erster Linie durch die Abhängigkeit des Jagellonengrabes von der Deckplatte des Friedrichsgrabes im Stephansdome bestätigt. Die star-

ken Vertikalen des Schwertes und Szepters, zwischen denen der Kaiser in leicht ausgeschwungener Stellung eingefügt ist, haben Stoß wohl besonders angeregt; auch die Haltung der rechten Hand mit dem Reichsapfel, die behelmten Wappenlöwen und die reichen Perlenbordüren hat er ziemlich getreu übernommen. Stoß muß diese Platte, welche sich von 1467—78 in Passau, später in Wiener-Neustadt befand, vor 1492 gesehen haben. Von Krakau scheint er nicht nach Passau gereist zu sein; wenigstens hören wir nichts davon; wahrscheinlich wird er, vor seiner Übersiedelung nach Krakau, also zwischen 1467 und 1477, sich noch in Passau mit der Kunst des Nicolaus von Leyen vertraut gemacht haben. Denn auch die ausgeglichene und dabei doch energische Modellierung der Köpfe von der Grabplatte des Kaisers, den Straßburger Halbfiguren und dem kleinen Rathausportale scheinen auf Veit Stoß gewirkt zu haben; das bezeugt der Marienaltar, in dem Lainbergers befangenere Art bereits der weicheren Fleischbehandlung des großen Straßburger Bildhauers gewichen ist.

In diesem Zusammenhang gewinnt der bewegte Stil des Baldachinreliefs vom Friedrichsgrabe eine gewisse Bedeutung für die Herkunft der Stossischen Kunst. Das Schmuckreiche, das Häufen der Zierglieder, die krautigen Ranken mit den naturalistisch gebildeten Tieren, die Baldachinarchitektur Leyens mit ihren Verkröpfungen und Schmuckfigürchen findet sich auch ganz ähnlich bei Stoß wieder.

Dann sind beide Künstler die ersten Plastiker von führender Bedeutung, die sich mit der niederländischen Malerei befreunden, ihren Naturalismus, ihre Portraitkunst und die bewegte Kompositionsweise der Rogierschule mit größten technischen Raffinement nachzubilden streben[256]. Beide sind berufen, für ihre fürstlichen Auftraggeber prunkvolle Marmorgräber zu schaffen und stehen deshalb im Verkehr mit Passauer Bildschnitzern; ja, sie halten sich vermutlich sogar gleichzeitig in Passau auf. Auch Stoß hat später recht gute Beziehungen zum Wiener Kaiserhofe; er empfängt vom Kaiser Maximilian seine Rehabilitation von entehrender Bestrafung, erhält Aufträge für das Innsbrucker Grabmal und beruft sich gelegentlich auf seine Beziehungen zum Kaiser[257]. Selbst der Nürnberger Rat hat einen gewissen Respekt vor diesen hohen Konnexionen und gibt einmal die Erlaubnis zum Gießen einer Form für den Kaiser durch Veit Stoß, entgegen allen sonstigen Gepflogenheiten: „dann sunst würd es bei kais. Maj. große ungnad gepern"[258]. Der kaiserliche Sekretär Anton Stoß wird kaum den Grund zu diesen Beziehungen gelegt haben, selbst wenn er ein Verwandter des Veit Stoß gewesen ist. Es ist viel erklärlicher, daß Stoß, wohl von Lainberger auf die Kunst des Straßburger Meisters hingewiesen, nach Passau zog, dort nach 1467 in der Werkstatt des Meisters Nicolaus arbeitete, die Technik der Marmorbearbeitung und der feinen Sandsteinarbeit lernte und nun als fähiger Schüler des kaiserlichen Grabmeisters nach Nürnberg zurückkehrte. Der Ruhm des Nicolaus von Leyen verschaffte ihm vielleicht den Ruf nach Krakau; sicher ermutigte er später Elisabeth von



Simon Leinberger. Auferstandener Christus.
Nürnberg; St. Sebald.



Polen den Auftrag zu dem Marmorgrab ihres Gatten an Veit Stoß zu übertragen. In Wien vergaß man den Nachfolger des früh verstorbenen Straßburger Künstlers nicht, und die Gnade des kunstsinnigen Kaisers Maximilian blieb ihm wohl daher zeitlebens sicher.

Simon Lainberger bezeichnet eine verwandte, aber altertümlichere Richtung in der Nürnberger Kunst. Vielleicht arbeitete er schon in Straßburg, sicherlich in Baden-Baden (1467) mit Nicolaus zusammen. Dabei kann er das angestammte Nürnberger Schönheitsgefühl, das Rundliche in seinen Frauentypen, noch nicht ganz vergessen; und die eindringlich zarte, auf eigenen Naturstudien beruhende Fleischbehandlung des Meisters Nicolaus und des Veit Stoß bleiben ihm fremd[259]. Lainberger ist also der ältere Genosse des Veit Stoß in Nürnberg; er war offenbar bereits fest ansässig, als Stoß noch nach Beschäftigung in der Fremde suchen mußte. Der Wegzug des jüngeren Meisters ist völlig erklärlich; der verwandte Charakter ihrer Kunst hinderte beide, nebeneinander in Nürnberg tätig zu sein. Vielleicht war dann der Tod Lainbergers, der sicher vor 1503 erfolgte, der Grund zur Rückkehr des Veit Stoß im Jahre 1496.

Es würde aus dem Rahmen dieser Untersuchung fallen, wollte ich Betrachtungen über die Herkunft der Kunst des Nicolaus von Leyen anfügen. Die Zusammenhänge mit der niederländischen Plastik sind noch nicht klar zu übersehen; die Zahl der erhaltenen Denkmäler ist verhältnismäßig gering; mit der Grabplastik in Burgund und in Frankreich hat Leyen wenig zu tun, und die Werke seiner Zeitgenossen am Mittel- und Oberrhein reichen nicht entfernt an sein Können heran. Wichtig scheint seine Tendenz zu malerischer Komposition. Daß er auch in dieser Beziehung dem Veit Stoß Anregungen gab, ist sehr wahrscheinlich.

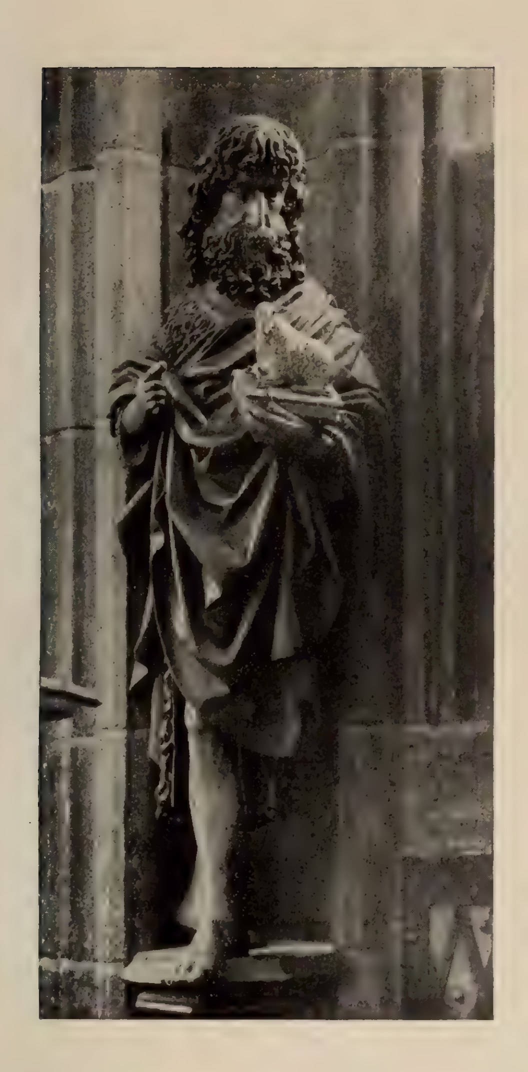
Eine seltsame, vorübergehende Erscheinung in der Kunst des Veit Stoß ist die Neigung zu knitterigen, beinahe knorrigen Faltenbildungen mit tief eingestoßenen Dellen und rundlichen, später scharfkantigen Ecken. In der Nürnberger Plastik findet sich für diese Mode kein Beispiel; auch die gleichzeitige, lokale Malerei verwendet das Motiv zunächst mit Vorsicht und Sparsamkeit. Dagegen ist es in der Passauer und Wiener Kunst und zwar speziell in den Arbeiten einheimischer Bildhauer sehr beliebt. Seine Entstehung verdankt es wahrscheinlich derselben Bewegungstendenz, die für die gesamte Kunst in Oberdeutschland und speziell in der Donaugegend im letzten Drittel des Jahrhunderts bezeichnend bleibt. So erklärt sich dieses merkwürdige, ganz phantastische Schwingen und Kräuseln des Gewandes in der übermäßig gedrehten Madonnenstatue des modernen Hochaltars der Severinskirche zu Passau, die noch auf den Stil der „schönen" Madonnen im überreichen Faltenkleid zurückgeht, aber wohl erst nach 1450 entstanden ist. Seit dieser Zeit bleibt jene Mode in Passau beliebt; ein heiliger Stephanus von Sandstein in der Ölbergkapelle des Domkreuzganges verrät ihre Weiterbildung gegen Ende des Jahrhunderts; auch

die Durchschnittsarbeiten der Passauer Rotmarmorplastiker, namentlich die Grabplatten vom Ende des Jahrhunderts, zeigen den hartbrüchigen, knitterigen Faltenstil.

In Passau fertigte offenbar ein einheimischer Bildhauer, nicht Nicolaus von Leyen, zwischen 1469 und 1487[260]) die acht Marmorreliefs der Tumba vom Friedrichsgrabe mit den Darstellungen der frommen Stiftungen und guten Werke des Kaisers; in merkwürdig breit gelagerter Komposition, der man italianistische Einflüsse anmerkt, findet sich regelmäßig eine Gruppe von Klerikern oder Laien um das Bild der Heiligen geschart, denen die Spende des Kaisers gegolten hatte. Trotz dieser undramatischen Schilderungen, — den Vorläufern der Tumbenreliefs der deutschen Renaissancegräber — ist durch eine gedrängte Menge untersetzter, bewegter Gestalten mit individuellen, etwas klotzigen Köpfen und einer Fülle von knitteriger Gewandung eine äußerliche Lebendigkeit erreicht. Derselbe Bildhauer hat im Jahre 1482 das große Sandsteinrelief mit der feierlichen Übergabe des Mariazeller Hofes in Wien durch Stephan von Hohenberg und Abt Johann von Kempten an die Madonna gearbeitet, das sich noch heute an Ort und Stelle befindet[261]). Hier ist in dem weichen Material die brüchige Gewandung mit den flügelartig herabhängenden Faltenärmeln tief herausgearbeitet, ein Zug, der sich lebendiger und bewegter in den Predellenfigürchen bei Veit Stoß wiederholt. Die Baldachinarchitektur erinnert in ihrer breiten, verkröpften und etwas plumpen Form an das Wawelgrab, und auch die Breitengliederung der Krakauer Reliefkompositionen hat in derartigen Kunstwerken aus der Donaugegend eine Parallele.

Anderseits bleibt der späteren Donauplastik das Stoßische Temperament nicht ganz fremd. Um die Wende des Jahrhunderts entsteht der Sandsteinaltar mit dem thronenden, heiligen Nicolaus zwischen Rochus und Sebastian in der Krypta der Wiener Peterskirche[262]). Der leider zerstörte Hochaltar mit der Himmelfahrt Mariae in der Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt (1508 vollendet)[263]) und der prächtige Schrein mit derselben Darstellung aus Zwettl (Mähren), jetzt in Adamsthal, bezeichnen die spätere Richtung[264]). Hier deutet die Rahmeneinfassung in ihrer abgerundeten Form mit den kleinen Leibungsfigürchen auf direkte Beziehungen zum Krakauer Marienaltar, und stilistisch findet sich nahe Verwandtschaft mit dem Johannesaltar der Krakauer Florianikirche[265]). Es bleibt dabei unentschieden, wie eng die Berührung dieser späteren Richtung mit den Werken der sog. Donauplastik vom Anfange des 16. Jahrhunderts ist, als deren vornehmsten Meister wir Hans Lainberger von Landshut kennen. Jedenfalls ist schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts kaum eine Skulptur in dieser Gegend von der Freude am bewegten Gewande frei: ich nenne als Beispiel das Marmorgrab des Bischofs Friedrich Mauerkircher in der Pfarrkirche zu Braunau am Inn (gest. 1485) mit seinem zurückgeschlagenen Mantel und wehenden Sudarium[266]).

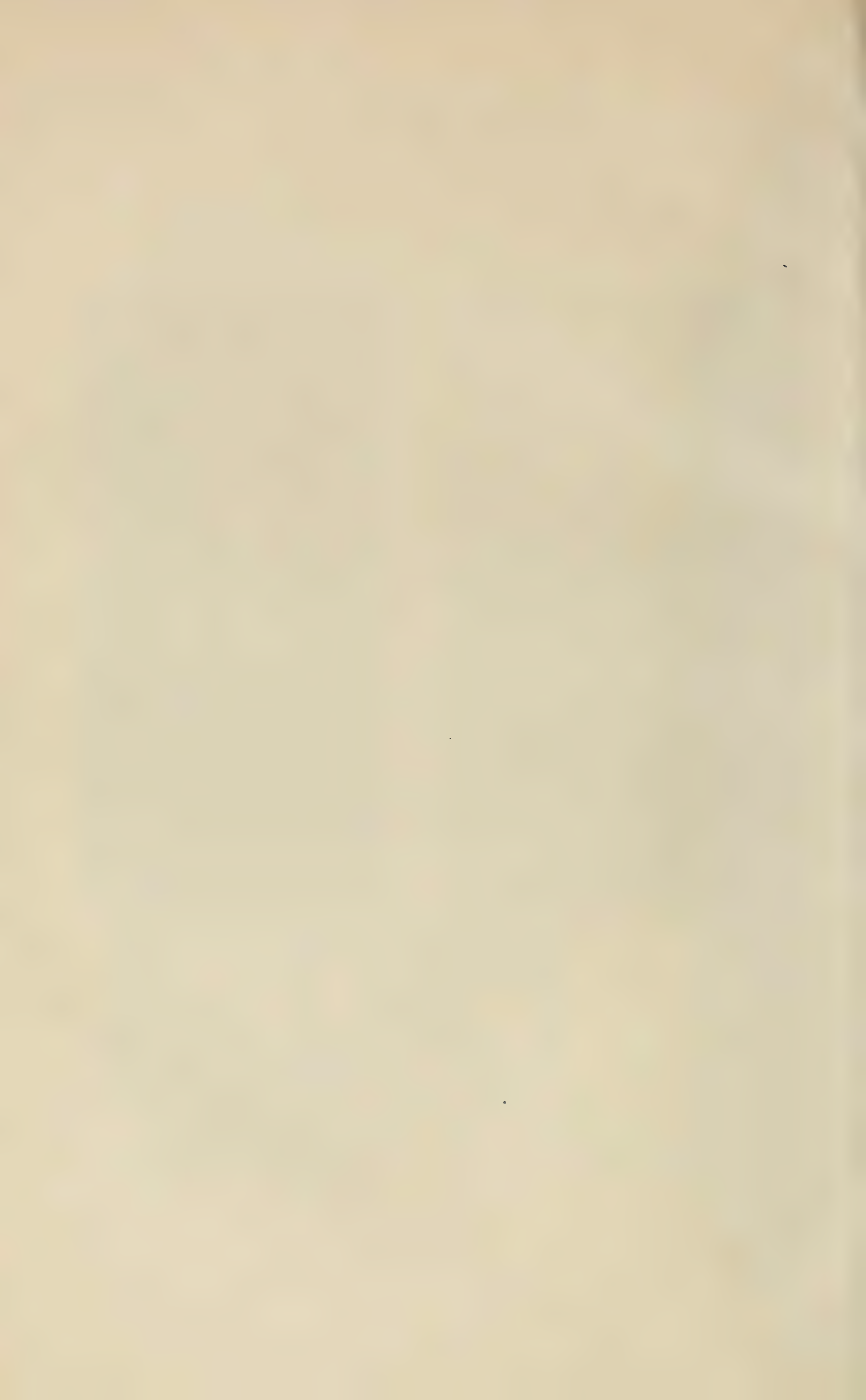
Veit Stoß übernimmt also von der Passauer und Wiener Plastik,



Simon Leinberger. Johannes d. T.
Nürnberg; St. Johannes.



Simon Leinberger. Hl. Georg.
Nördlingen; Georgskirche.



soweit wir sie nach den erhaltenen Fragmenten beurteilen können, die Vorliebe für Unruhe und Bewegung im Faltenstil; das Zeitliche dieser Abhängigkeit ist deutlich zu erkennen: nach 1490 beginnt die Beruhigung seiner Draperien. Wiederum beweisen seine Frühwerke den Aufenthalt in Passau; sie erklären auch die Berufung Jörg Hubers. Endlich erschließt dieser Exkurs das Verständnis eines prächtigen Werkes, das bisher ohne Belege in die Reihe der Stossischen Arbeiten eingruppiert wurde, tatsächlich aber von einem Marmorbildhauer, wohl der Passauer Gruppe, geschaffen ist, welcher neben Stoß in Polen tätig war und seiner Kunst nahesteht[267]).

Der Gnesener Erzbischof Jacob III. von Sienna (1473—1480) hatte ein prächtiges Marmorgrab für die Gebeine des heiligen Adalbert im Gnesener Dom begonnen; nach seinem Tode ließ sein Nachfolger Sbigneus von Oleschnicza das Grabmal durch einen Meister „Hans Brand" den „snitczer" vollenden. Doch Meister Hans hielt den geschlossenen Vertrag nicht ein, sondern ging im Jahre 1485 nach Danzig, um dort am 16. Mai 1485 einen umfassenden Kontrakt für den Bau der Marienkirche mit dem Kirchenvorstande abzuschließen[268]). Bischof Sbigneus verstand keinen Spaß und ließ den wortbrüchigen Bildhauer schon im selben Jahre oder zu Beginn des Jahres 1486 auf Schloß „Vynow" gefangen setzen, um ihn zur Vollendung des Adalbertgrabes zu zwingen. Aus einem Briefe des Rates zu Thorn an die Stadt Danzig erfahren wir diese Einzelheiten und das Gerücht, Meister Hans habe in der Gefangenschaft den Verstand verloren[269]).

Von diesem Adalbertsgrabe sind vier Tumbenreliefs in Sandstein erhalten; drei befinden sich noch jetzt in der Westwand des südlichen Seitenschiffes des Gnesener Domes eingemauert; das vierte kenne ich nur aus Beschreibungen; es war früher in der Westwand des nördlichen Seitenschiffes eingelassen. Zwei dieser Reliefs tragen Inschriften[270]); ein drittes das Wappen Dembno; das letzte eine sehr merkwürdige, figürliche Darstellung in stark unterschnittenem Relief: es ist die Taufe des Königs Stephan von Ungarn durch den heiligen Adalbert. Trotz schwerer Beschädigungen und einer verwirrenden Fülle von Figuren in diffuser Bewegung und knitterigen Gewändern überrascht es durch seine nervöse Lebendigkeit und die realistische Auffassung der Szene: der nackte König steht im Taufbecken, hinter ihm drängt sich sein Gefolge; links beugt sich der Heilige in hastiger Bewegung über den Täufling; ein Diakon steht neben ihm und hält das Meßbuch. Wir erinnern uns, derartige, in ein Halbrund eingepaßte Kompositionen eben an den Tumbenreliefs im Stephansdome gesehen zu haben. Tatsächlich können, neben diesen Teilen vom Friedrichsgrabe, das Mariazeller Relief von 1482 und der Nicolausaltar in der Krypta der Wiener Petruskirche die Herkunft jener Reliefkunst aus der Donaugegend erhärten; nur ist Beweglichkeit und Unterschneidung ins Ekstatische gesteigert. Nicht uninteressant ist es, frühe Kompositionen des Veit Stoß, etwa seine „Ehebrecherin vor Christus" (Kpfst. P. 7) oder

das Relief der Gefangennahme Christi vom Marienaltar in ihrer zuckenden Erregtheit daneben zu halten.

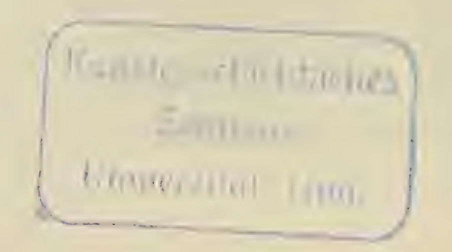
Es wäre bedauerlich, wenn wir außer diesen kleinen Sandsteinreliefs keine Spur des — nach Korytkowski[271]) — „marmornen" Adalbertgrabes fänden, welches bis zum Jahre 1656 die Gebeine des Heiligen umschloß, und durch die Grabschrift stolz als „Mausoleum" (also wohl Hochgrab mit Baldachin) bezeichnet wird[272]). Die Deckplatte muß demnach sicher aus edlem Material gefertigt worden sein, das natürlich mühsam beschafft werdem mußte, während für die Reliefs der Tumba billiger Stein gewählt wurde; auch in Passau findet sich gelegentlich, z. B. über dem Marmorgrabe des Paul von Polhaym (gest. 1440), Sandstein zn einem Aufsatz mit Prophetenfiguren verwendet.

Nun zeigt sich in der Rückseite des barocken Adalbertaltars, der das alte, von den Schweden 1656 zerstörte Grab ersetzt, eine Tumbenplatte von rotem Salzburger Marmor mit der lebensgroßen, aufs Feinste ausgearbeiteten Gestalt eines Erzbischofes im Schmuck der Mitra, bekleidet mit einer Kasula über der Dalmatica, welche beide ebenso, wie der Reliefgrund, mit Ornamenten übersponnen sind; die Rechte hält den Kreuzstab des Metropoliten, die Linke das Pedum. Die wuchtige Erscheinung schießt wie ein am Boden wurzelnder Baumstamm in die Höhe; ein bis ins Detail durchgebildeter Porträtkopf mit greisenhaften Zügen ragt starr aus den Kissen heraus. Dabei ist die Kasula von der rechten Hand energisch zur Seite gerafft, und die Bänder der Mitra, das Sudarium und die Bänder der erzbischöflichen Stola, ebenso die Enden der am Boden gestauten Alba haben im Gegensatz zu der steifen Körperhaltung die flatternde und schlängelnde Bewegung lebendiger Organismen. Am Kopf- und Fußende ist ein reicher Teppich über den Plattenrand hinabgeführt; zu Füßen halten zwei Hunde das Wappen der Familie „Rozye", eine Rose; an den Ecken der Tafel und in der Mitte der Langseiten sind sechs Ansatzstellen für die Rippen und Träger eines Baldachins ausgespart. Es ist eine naheliegende Vermutung, in der Platte den wertvollsten Überrest vom Adalbertgrabe zu sehen. Für diese Annahme spricht einmal das Wappen „Rozye"; dieser Familie gehörte ja Adalbert der Tradition nach an. Dann bestätigt sich eine Angabe des Thorner Briefes, denn das Grab ist tatsächlich unvollendet: der Kruzifixus des Metropolitankreuzes, die rechte Hand und der anstoßende Teil der Kasula, endlich der Hund links am Fußende sind nur roh zugehauen. Außerdem weist das Werk gewaltsame Beschädigungen auf, die recht gut mit einer Plünderung des heiligen Sarkophages durch beutelustige, schwedische Krieger zu erklären wären. Die Ansatzstellen des Baldachins in den Ecken und in der Mitte des Randes zeigen die vornehme Bestimmung der Grabplatte an. —

Man hat nun geltend gemacht, es seien zwar die Gräber der Erzbischöfe Jacob von Sienna und des Sbigneus von Oleschnicza im Gnesener Dom vorhanden; dagegen fehlten die Grabsteine der Bischöfe Johannes von



Simon Leinberger. Johannes Ev. Nördlingen; Georgskirche.



Gruszcynski (gest. 1473) und des Andreas Boryschewski (gest. 1510)[273]. Das ist unrichtig; denn Johannes Laski (1510—1531) hat beiden Vorgängern Grabtafeln in Marmor, allerdings in einfacher Ausführung, gewidmet[274]. Auch starb Gruszcynski — nach den zeitgenössischen Berichten ein arger Spieler und Trinker — in Krakau am Königshofe und scheint gar nicht nach Gnesen zur Beisetzung überführt worden zu sein; gewiß hatte man keine Veranlassung, ihm ein besonders prächtiges Grabmal zn widmen.

Die Messungen bestätigen überdies meine Annahme: einer Breite und Länge der Grabplatte von 1,20 m zu 2,25 m entsprechen die 1,08 m breiten Tumbenreliefs, soweit sie vollständig erhalten sind. Endlich ist eine ausgesprochene Verwandtschaft der Grabfigur mit dem Relief der Taufe des heiligen Stephan festzustellen; der flatternden Kasula ähnelt dort das verwehte Pluviale des Heidenapostels.

Wir haben also ein eigenhändiges Werk des Hans Brand gefunden, das vor 1480 begonnen und im Jahre 1486, nachdem der Meister vielleicht tatsächlich geistiger Umnachtung verfallen war, notdürftig fertiggestellt worden ist. Stilistisch lehnt es sich an die Kunst eines Nicolaus von Leyen an; es übertrifft ihn aber durch den konsequenten Naturalismus und die überreiche, dekorative Gravierung, die sich an älteren Passauer Werken findet. Auf Stoß muß der herbe Wirklichkeitssinn des Meisters Hans Eindruck gemacht haben; es war vielleicht der einzige Bildhauer, welcher sich in der Schärfe der Beobachtung und der vollendeten, technischen Durchführung mit ihm messen konnte. Sokolowski und Daun haben ganz recht, wenn sie den Realismus in den Köpfen des Marienaltars mit dem Gnesener Grab vergleichen; aber ihr Schluß auf Veit Stoß, als den Schöpfer beider Werke, ist irrig. Von malerischen Einflüssen ist bei Brand viel weniger zu spüren; das an der Peripherie der burgundischen Kunst, in Saint Arnval bei Saarbrücken, aufgerichtete Grab des Grafen Johann von Saarbrücken († 1472) und seiner beiden Frauen zeigt eine ähnliche Starrheit und dieselbe, beinahe rundplastische Behandlung bei liebevollster Einzeichnung aller naturalistischen Einzelheiten. Für das Tumbenrelief, wie für die Darstellungen am Friedrichsgrabe in Wien, sollen nach Ottmann[275]) französische Miniaturen maßgebend gewesen sein; richtiger ist wohl die Annahme eines italienischen Einflusses auf die französischen und auf die oberdeutschen Werke. —

Es würde zu weit führen, die architektonische Form des Krakauer Marienaltars aus der oberdeutschen oder burgundisch-niederländischen Kunst abzuleiten; zudem ist das Material allzu ungleich erhalten. Der allgemeine Hinweis auf die gleichzeitigen Tiroler Altäre der Pachergruppe u. a., die ihre Rundbogenformen offenbar der oberitalienischen Kunst entlehnen, muß genügen. Vielleicht hat der Kreis der Humanisten, vielleicht haben die Handelsbeziehungen mit Italien[276]) derartige Anregungen vermittelt. Möglicherweise blieben auch das Temperament und die lebendige Wirkung der Terrakotten eines Nicolo dell'Arca in

Bologna und seines Nachfolgers Guido Mazzoni den Deutschen nicht unbekannt; und Veit Stoß war geneigt, ein Übermaß im Affekt und in den Darstellungsmitteln, wie es diese italienischen Plastiker lieben, zu bewundern und in seiner Weise umzubilden.

Für die Entstehung seines plastischen Stiles ist also, neben der Nürnberger Tradition, die Kunst der Donaugegenden besonders wichtig. Aus Passau bezieht Veit Stoß wertvolle Anregungen; hier wird er mit der Kunst des Nicolaus von Leyen, der Marmorplastik und vielleicht mit gewissen Werken der italienischen Frührenaissance, wenigstens durch Zeichnungen u. dergl., bekannt; es ist kein Zufall, daß gerade in Passau bei der Ausführung des kaiserlichen Grabes und beim Bau des prächtigen Domes mit seinem reichen Chor, seiner Vierungskuppel und seiner einst glanzvollen, spätgotischen Dekoration eine Anzahl hervorragender Künstler sich auf einige Zeit vereinigen. Auch im Temperament und in der Vielseitigkeit sind Nicolaus von Leyen, Lainberger, Hans Brand und Veit Stoß miteinander verwandt; sie werden als Bildschnitzer, Bildhauer, Steinmetzen und Architekten, als Tonplastiker, Kupferstecher und Maler, vielleicht auch als Goldschmiede genannt und beherrschen die künstliche Technik der Marmorbearbeitung vollkommen. Alle erfreuen sich höfischer Beziehungen, kurz, es findet sich eine gewisse Übereinstimmung in ihren Lebensdaten, in ihren Schicksalen, wie in ihrem Stil.

Es hieße das Wesen der Kunst des Veit Stoß vollkommen verkennen, wenn wir sie aus dem deutschen Kolonisationsgebiet im kunstarmen Osten, der noch Jahrhunderte hindurch von den Launen und Moden des Auslandes abhängig war, ableiten wollten, anstatt ihre Beziehungen zu den wichtigsten Kunstzentren Oberdeutschlands gebührend zu würdigen. Vielleicht wird in Zukunft die Frage nach der Heimat des Veit Stoß weniger heftig erörtert werden, nachdem die Wurzeln seiner Kunst teilweise aufgedeckt werden konnten.

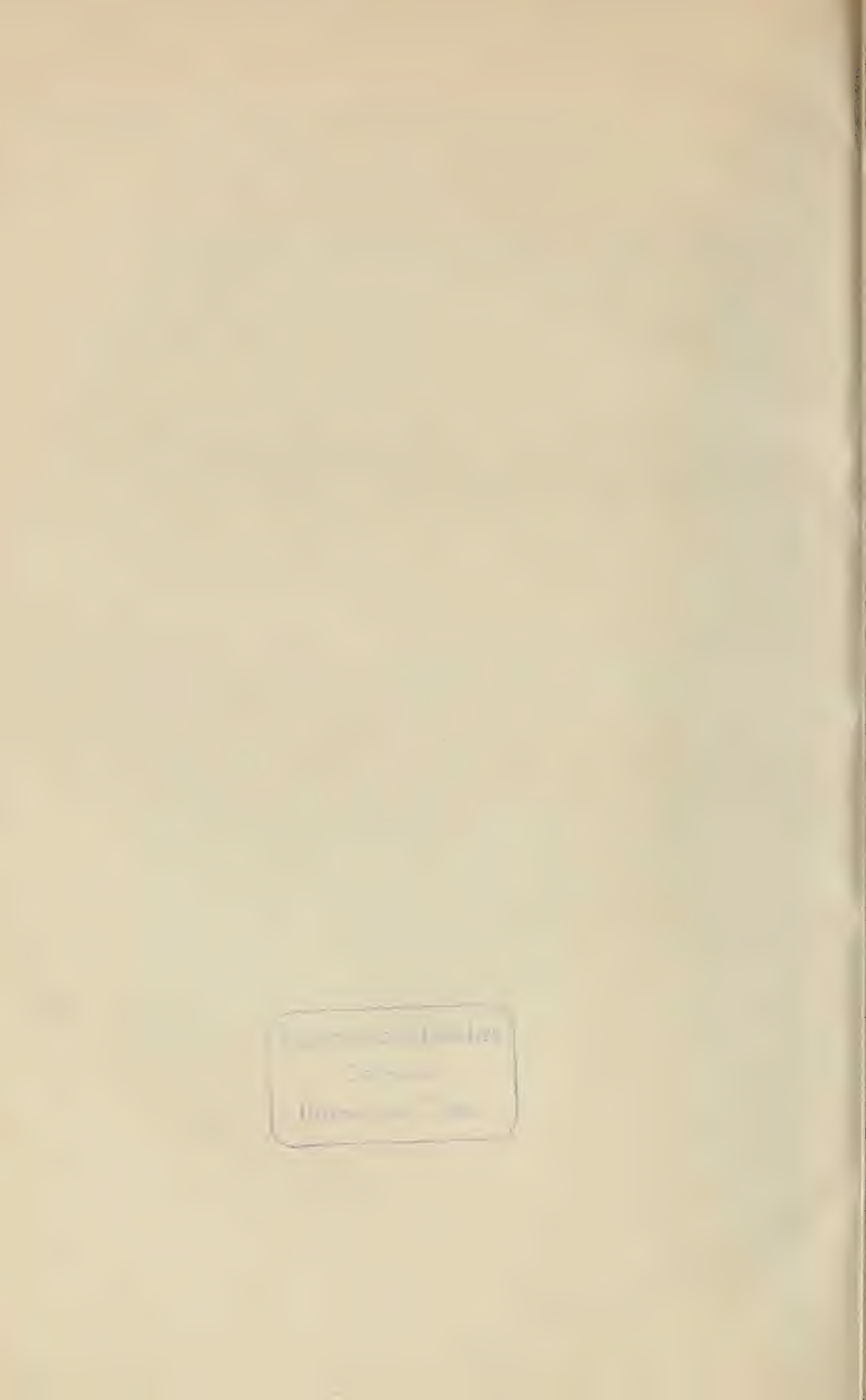
23.



Veit Stoß. Hl. Genovefa.
Kupferstich. P. 10. München.



Simon Leinberger. Hl. Maria
Magdalena. Nördlingen; Georgskirche.



## Die malerischen Züge in der Kunst des Veit Stoß.

In scharfem Gegensatz zur niederländischen Tafelmalerei, die an ihren Altären auch die ursprünglich plastischen Rahmenteile usw. mit kunstfertigem Pinsel vortäuscht, bildet sich in der oberdeutschen Kunst die Gepflogenheit aus, in Anlehnung an die hochentwickelte, niederländische Malerei, Gemälde in plastischem Rundwerk und Relief zu schaffen. Einige Steinbildwerke, der Kargaltar Multschers in Ulm, der Mariaschlafaltar in Frankfurt a. M. und die Grablegung in der Ägidienkirche zu Nürnberg sind als frühe Versuche dieser Richtung wichtig. Die engen Beziehungen zwischen Bildschnitzern und Malern fördern die Ausbildung eines vollkommen malerischen Stils in der deutschen Altarplastik; die Bildhauer beginnen neben der naturalistischen Durchbildung des Körpers, auch den raumvertiefenden Versatzstücken und der Raumdarstellung nach malerischen Gesichtspunkten ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Freude an der Bewegung wird ebenfalls von der jüngeren, deutschen Künstlergeneration aus der Malerei übernommen. Das Baldachinrelief mit dem heiligen Christoph vom Friedrichsgrabe des Nicolaus von Leyen, der Christophorus im Mittelschreine des Bopfinger Altars von 1472 und die Taufe des heiligen Stephan am Adalbertgrabe in Gnesen sind die frühesten Zeugen dieses Stiles in Ostdeutschland, wo er in den Schrein- und Reliefkompositionen des Veit Stoß weiter ausgebildet und von den Schnitzern aus Tirol, Österreich, Schwaben und Franken gegen Ende des Jahrhunders allgemein übernommen wird. Die Raumbildung ist von malerischen Gesichtspunkten förmlich geknechtet; auch bei annähernd vollrunden Figuren, z. B. der Madonna des Bopfinger Altars, werden die Wangen des Thronsessels in falscher Verkürzung ebenso flächig auseinandergebreitet, wie auf Herlins Madonnengemälde im Münchener Nationalmuseum oder dem thronenden, heiligen Petrus von der Außenseite des Sebalder Petersaltars in Nürnberg.

Eine Prüfung der Mittelgruppe des Marienaltars und seiner Reliefs, des Krakauer Ölbergreliefs und der Kupferstiche ergibt, daß Veit Stoß tiefer und selbständiger als seine Kunstgenossen in diese malerischen Probleme eingedrungen ist. — Die gotische Flächenkomposition, das Ausbreiten der handelnden Figuren neben- und übereinander oder der einzelnen, abrupt bewegten Gliedmaßen in der Bildebene, das Ausgeschwungene in der Stellung ist zunächst für seinen Stil charakteristisch; und diese heimische Tradition hat er mit Bewußtsein und feinem rhythmischen Gefühl weitergebildet. Es ist ganz bezeichnend, daß die Mittelgruppe des Krakauer Altars auf ein altes, fränkisches Schema zurückgeht, daß die „Verkündigung" mit einer dem Engel freudig zugewendeten Maria, die Ölbergszene mit dem auf konsolartig vorgekragten Felsstück knieenden Heiland den gotischen, in Nürnberg gebräuchlichen Vorbildern nachempfunden ist.

Daneben beginnt Stoß Überschneidungen und Verkürzungen einzu-

führen, reichere Gruppierungen zu erstreben und den landschaftlichen oder architektonischen Grund sorgfältiger zu behandeln. Er macht sich die Fortschritte der Maler zunutze, die damals Oberdeutschland mit der Kunst eines Rogier und später eines Dirk Bouts in schwachen Abbildern bekannt machten[277]. Wenn sich bei Veit Stoß niederländische Posen finden, wenn er auf der Verkündigung des Marienaltars einen Innenraum mit der Garnitur blankgeputzten Zinngeschirres gibt u. dergl., so fußt er wohl kaum auf eigenen Studien nach den Originalen, sondern auf abgeleiteten, oberdeutschen Quellen. Einmal verwendet er auf seinem, großen Kupferstich der Auferweckung des Lazarus (P. 1) eine Komposition, wie sie Geertgen tot St. Jans im Gegensinne bei der gleichen Darstellung im Louvre, vielleicht nach einem älteren, niederländischen Bildtypus, malte[278]. Wenigstens lassen die Figuren Christi, des Lazarus und der knieenden Maria im Vordergrunde oder die Gruppe der vier Juden rechts ein gemeinsames Vorbild vermuten. Dabei gestaltet Stoß jede Stellung, die Gewandmotive, den Raum eigenmächtig um. Fruchtbarer ist ein Vergleich mit den Frühwerken Rogier van der Weydens, namentlich der bewegten „Kreuzabnahme" (Madrid) und der „Anbetung der heiligen drei Könige" (München). Wenn sich auch keine direkten Übereinstimmungen ergeben — sicherlich hatte das Rhythmische und Geschlossene in der Komposition, die Bewegung und die eindringliche Charakteristik der Figuren besonders tiefen Eindruck auf Stoß, wie auf die anderen, führenden Künstler Süddeutschlands gemacht. Es bleibt unentschieden, ob Herlin oder Nicolaus von Leyen und die Elsässer Kupferstecher Vermittler dieser Einflüsse geworden sind, oder ob unser Meister, dessen Reiselust wir kennen, auf der Wanderschaft gelegentlich an den Rhein oder nach Burgund gekommen ist.

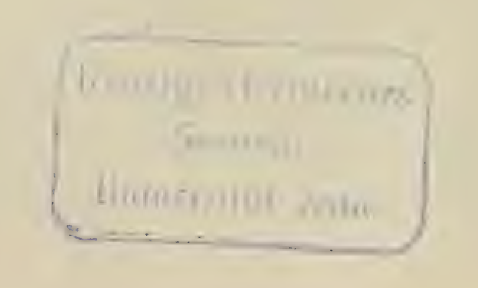
Man hat bisher die Kunst des Veit Stoß von Schongauer abzuleiten versucht[279]. Veranlassung hierzu boten die Gemeinsamkeiten in der graphischen Technik, die Entlehnung von Einzelheiten in der Handbildung, der Faltenzeichnung, hie und da auch in der Komposition. Tatsächlich ist nur Christi Höllenfahrt an der Außenseite des Marienaltars frei nach dem entsprechenden Passionsstich (B. 19) umgebildet; die Geburt Christi von demselben Altare läßt an die Handstellung, das Gewand der Madonna und an die Beinstellung des Kindes auf Schongauers Stich, (B. 5) denken. Man kann vielleicht noch Anklänge an die Anbetung der heiligen drei Könige (B. 6), und in Kupferstichen von Stoß oder der vor Christus knieenden Magdalena auf dem Krakauer Altarrelief Handstellungen entdecken, die einem Apostel auf Schongauers großem Marientode (B. 34) oder seiner Verkündigung (B. 1 und 2) direkt nachgebildet sein mögen. Derartige Kleinigkeiten sagen wenig Neues; sicher hat Stoß, wie alle zeitgenössischen Künstler, an den bewegten Kompositionen Schongauers mit ihren gespreizten, mageren Gliedern und den schwungvoll flatternden Mantel- und Gewandzipfeln seine Freude gehabt. Sein Schüler ist er deshalb nicht, wenn er auch zuerst eifrig das Dekorative in Schongauers Stil weitergebildet hat. Bewegungs- und



Nikolaus von Leyen. Kruzifix (1467).
Baden-Baden.



Simon Leinberger. Kreuzigungsgruppe vom
Hochaltar. Nördlingen; Georgskirche.



Raumdarstellung hat er aber nicht von dem Colmarer Meister, sondern von Malern gelernt, die näher wohnten.

Herlins Bopfinger Altar von 1472 zeigt in überraschendem Gegensatz zu seinen früheren Bildern eine ganz auffallende Zunahme der Bewegung in Plastik und Malerei. Auf den Flügelgemälden treten plötzlich hastig ausschreitende, überlange Typen mit Gesichtern von ungelenkem Realismus und verschärfter Charakterisierung auf. Dieser Stil verschwindet später aus Herlins Werkstatt wieder; man hat mit Recht die vorübergehende Beihilfe eines fremden Gesellen angenommen. Für uns bleibt er das wichtigste und früheste Denkmal der bewegten Malerei und Plastik auf der Grenze zwischen dem schwäbischen und fränkischen Kunstgebiet. Natürlich ist nur das künstlerische Temperament mit Stoß zu vergleichen; vielleicht hat er damals durch Simon Lainbergers Vermittlung, der für Herlin arbeitete, dessen Werkstatt zu Anfang der 70er Jahre kennen gelernt: Die Rückenfigur des rechts vorn sitzenden Schriftgelehrten auf der Tafel mit dem „12jährigen Jesus im Tempel" von Herlins Georgsaltar scheint Stoß einmal am Krakauer Altar in derselben Szene frei zu variieren[280]. Jedenfalls findet sich die Richtung des Bopfinger Gesellen mit ihren abrupten Bewegungen, den häßlichen, großnasigen Profilgesichtern im Jahre 1478 auf dem Nürnberger Evangelistenaltar, jetzt in der Sammlung Streber zu Tölz, wieder[281]. Daneben ersteht um 1475 der Peters-Altar in St. Sebald zu Nürnberg mit seinem bewegten, farbig nicht uninteressanten Flügelmalereien. Hier können wir in der Raumdarstellung und wohl auch in dem vergrämten Typus des alten Petrus gewisse Beziehungen zur Herlinschen Kunst der mittleren Zeit finden[282]. Das schwere Gefält der Mäntel ist, namentlich auf den Innenflügeln, vom Windhauch ergriffen und dient zur Unterstützung und Betonung der schreitenden Bewegung. Das am Boden gestaute Gewand wird in schwungvolle Zipfel ausgezogen; es ist dasselbe Prinzip der Befestigung, des Einwurzelns am Boden, wie es an der Magdalena des Nördlinger Altars oder in den Kupferstichen der Madonna (Bartsch 3) und der heiligen Genovefa (P. 10) von Veit Stoß sich wiederfindet. Auch das abgehärmte Gesicht vom knieenden Henker des heiligen Petrus auf dem linken Innenflügel erinnert an den Stossischen Typ des Lazarus auf dem großen Stich der Auferweckung (B. 1); der Christus dieses Blattes entspricht in der komplizierten Doppelbewegung der Hände dem auf dem Meere wandelnden Heiland vom rechten Innenflügel des Petersaltars. Schritt und Handstellungen, namentlich das Loslösen der einzelnen, dünnen Finger, sind ganz ähnlich; die Hintergrundsarchitekturen, das Verhältnis der Figuren zum Raum und die Beschränkung der handelnden Personen auf einem schmalen Bodenstreifen vor einer wandartig aufsteigenden Landschaft bieten viel Verwandtes[283].

Der Strebersche Altar zeigt zuerst die Vorliebe für gewagte und deshalb meist mißlungene Verkürzungen, die Stoß später auf den Außenflügeln des Marienaltars und an den Marmorreliefs vom Grabe des

Königs Kasimirs, gelegentlich auch auf seinen Stichen verwendet. Das Martyrium des heiligen Matthäus vom Evangelistenaltar und die Hinrichtung der heiligen Katharina (P. 9) von Stoß führen die seltsam mißverstandene Schrittstellung des Henkers ein, der zwar die Knie auseinandergibt, die Füße aber befangen übereinanderstellt. Dazu kommen diese häßlichen Profilgesichter mit den langen Nasen und dem stechenden Blick, die in den Krakauer Stichen unseres Meisters wiederkehren. Auch die Behandlung der Hintergrundarchitekturen und des Hausrates sind verwandt.

In die nächste Nähe dieses Nürnberger Evangelistenaltars gehört nach Volls Ansicht der Evangelistenaltar der Wolfgangskirche zu Velburg in der Oberpfalz[284]); hier und in Franken bleiben die Bewegungsfreude und ein grimassierendes Betonen der Affekte beliebt. Eine Reihe von Passionsszenen und Darstellungen aus der Kilianslegende im Münchener Nationalmuseum[285]) und die mittleren Flügelbilder vom Hersbrucker Altar (um 1490) übertreiben diese Züge bis zur Karrikatur[286]); später, am Anfange des neuen Jahrhunderts, zeigt die „Kreuzauffindung der heiligen Helena" in der Martinskirche zu Amberg eine gewisse Beruhigung, trotzdem die alten Typen unverändert beibehalten sind[287]). Dieses letzte Bild der oberpfälzisch-fränkischen Malerschule erinnert schon an die Münnerstätter Gemälde des Veit Stoß; auch an Pollacks Typen läßt es denken. Freilich geht die feine Landschaft mit zahlreichen Hintergrundfigürchen weit über beide hinaus. — Es wäre nicht zutreffend, den bewegten Stil auf das Gebiet der Malerei in Franken und der Oberpfalz zu beschränken. Das Relief des Gnesener Adalbertgrabes von Hans Brand, die Münchener Altäre des Jan Pollack (1484—1519 nachweisbar), die Werke des Passauer Malers Rueland Frueauf, der ja um 1488 wohl auch einmal in Nürnberg tätig war, sind Träger derselben Richtung. Man möchte bei Pollack den Einfluß Stossischer Kunst erkennen, und vielleicht gehen einige Reminiszenzen an unseren Meister auf Pollacks (bisher urkundlich nicht bewiesenen) Aufenthalt in Krakau zurück. Jedenfalls zeigen sie sich erst auf dem Altar in der Münchener Peterskirche, den Jan in Gemeinschaft mit dem Kupferstecher und Holzschneider Mair von Landshut um 1490 vollendete[288]). Direkte Entlehnungen sind freilich nicht nachweisbar; es finden sich, neben Anklängen an die Reliefs vom Marienaltar, solche an die Salzburger Malerschule, vielleicht auch an österreichische Künstler; besonders der früher vollendete Hochaltar Pollacks in der Münchener Franziskanerkirche zeigt diese älteren Beziehungen[289]). Die in Krakau dem Pollack zugeschriebenen Werke, namentlich der schöne Altar des Johannes Eleemosynarius in der Katharinenkirche und ein völlig ruiniertes „Sippenbild" im Nationalmuseum (Inv. Nr. 1628), bringen eine Beruhigung und Vereinfachung in den Darstellungsmitteln, wie sie durch die Kunst des neuen Jahrhunderts bedingt wurde; sicher sind diese Bilder erst um 1500 entstanden, haben also für eine Ableitung der Stossischen Kunst zunächst kein Interesse.



Nikolaus von Leyen. Epitaph von 1463. (Ausschnitt). Straßburg; Münster.



Ein allgemeiner Überblick über die nordische Kunst seit der Mitte des Jahrhunderts ergibt, daß ein bei Stoß überaus beliebtes Motiv, die bauschenden und flatternden Mäntel, auch in Gegenden und von Malern gern verwendet wurde, mit denen unser Meister nicht in Beziehungen gestanden haben kann. Der Sinn für dekorative Abrundung und Bereicherung ist in der spätgotischen Kunst so verbreitet, daß wir es nicht mit der Erfindung eines Einzelnen zu tun haben. Wie Schongauer, so benutzt auch Gerard David noch gelegentlich das bauschende Pluviale, um der stürmischen Bewegung seines Verkündigungsengels größeren Schwung und ein bedeutenderes Volumen zu geben[290]); in diesem Sinne wendet es ja auch Stoß zunächst auf den Reliefs und im Mittelschrein seines Marienaltars an.

Ganz ähnliche Erwägungen scheinen in Südfrankreich und Spanien dieselbe Mode befördert zu haben. Eine Anzahl von Tafelgemälden aus der Mitte und vom Ende des 15. Jahrhunderts, die in den letzten Jahren namentlich durch französische Forschungen[291]) bekannt geworden sind, bekunden eine auffallende Neigung für stürmische, teilweise stark geknitterte, faltige Mäntel und hastige Bewegungen; eine starke Anlehnung an die Stiche Schongauers beweist, daß diese Strömung mit Deutschland in gewissen Beziehungen gestanden hat.

Man kann die dekorativen Tendenzen im Grunde in den meisten malerischen und plastischen Werken der Zeit nachweisen; Spuren finden sich noch weit später in der allgemein verbreiteten Vorliebe für flatternde Bänder, für den wehenden Schurz des Gekreuzigten usw.

Auch die Anfänge der bewegten Gruppierung, der Raumvertiefung durch gewaltsam verkürzte Stellungen und Überschneidungen lassen sich weit zurückverfolgen. Es scheint, als ginge im burgundischen und im süddeutschen Kunstgebiet diese Neigung schon seit der Mitte des Jahrhunderts selbständig neben der klassischen, ruhigen Kompositionsweise der niederländischen Malerschule her; in der Werkstatt Wohlgemuths finden sich gelegentlich beide Richtungen vertreten, wie das die Illustrationen der Schedelschen Weltchronik beweisen.

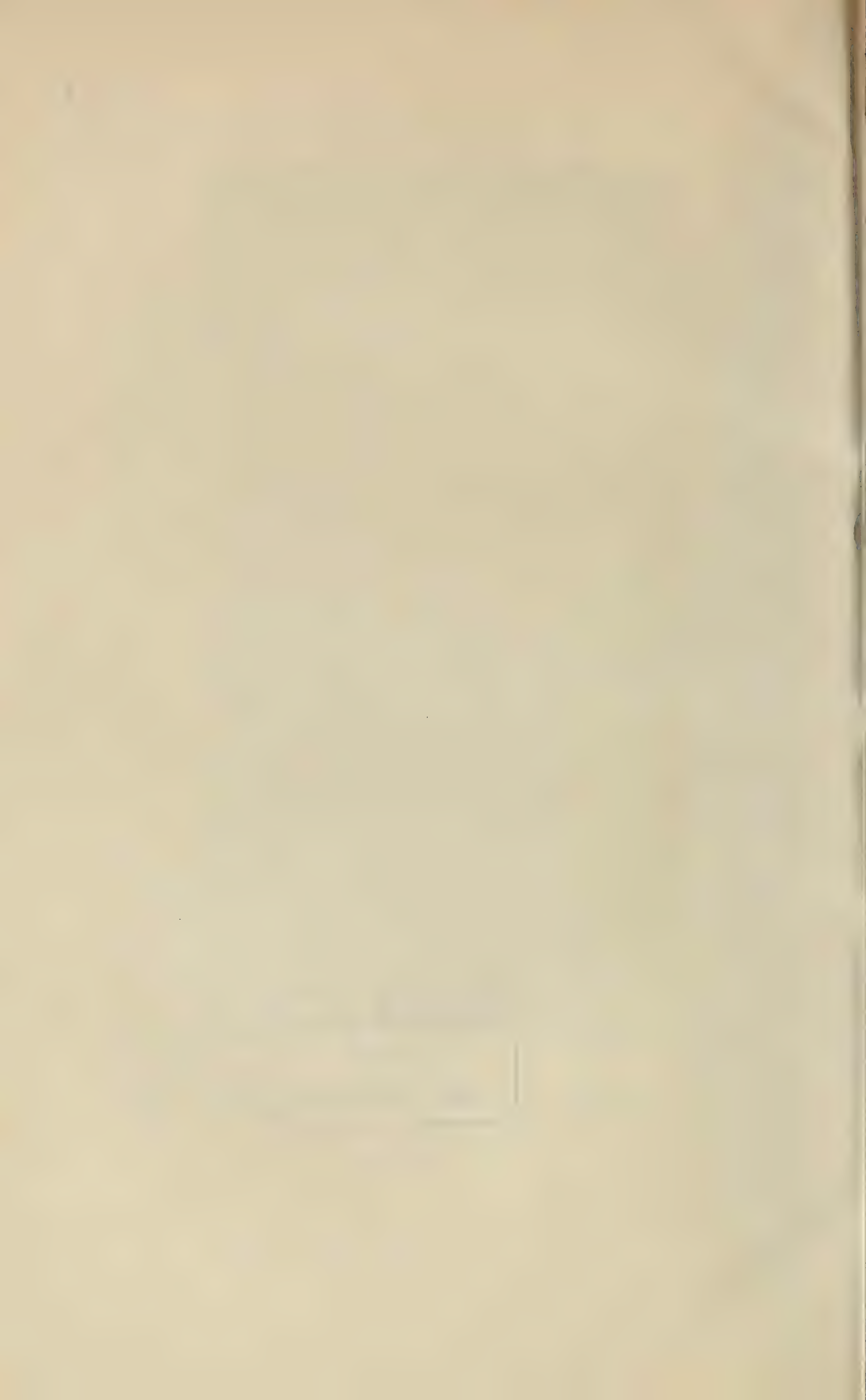
Eine Gruppe von Stephanus-Martyrien, — der frühe Stich vom burgundischen Meister des Calvarienberges (Lehrs, P. Gr. I, S. 289 ff. u. S. 301 Nr. 7), ein späterer Stich von Israhel von Meckenem (B. 94) und ein Tafelbild der Münchener Schule vom Ende des Jahrhunderts[292]), die alle in den Typen ähnlich und in einzelnen Stellungen eng verwandt sind, — läßt deutlich die Entwicklung des Raum- und Bewegungsproblemes erkennen. Die zunächst ganz unverbundenen, gewissermaßen in die Fläche gepreßten Gestalten werden von Meckenem und dem Münchener Meister räumlich zusammengefaßt und körperhafter gebildet. Es vollzieht sich im Allgemeinen derselbe Übergang vom ganz raumlosen Neben- und Übereinander zum engeren Zusammenschluß unter einem willkürlich verschobenen Augenpunkt, wie wir ihn im Einzelnen an den Reihen der Stossischen Reliefs vom Marienaltar verfolgen konnten.

Die spätgotische Tafelmalerei mit der ererbten Freude an übertriebener Bewegung und wehenden, reichen Draperien endet in der Kunst der sog. Donauschule, des jungen Cranach und einiger bayrischer Schnitzer in Landshut und in München vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ihre Spuren sind in der Apokalypse des jungen Dürer deutlich; in diesem Werke glaubte wohl Robert Vischer Einflüsse des Veit Stoß zu erkennen[293]; und tatsächlich ist ein verwandtes Temperament zu spüren. Jedenfalls werden die fränkischen und oberpfälzischen Maler, etwa der Hersbrucker Meister[294] oder der Maler des Streberschen Evangelistenaltars, solche Anregungen dem jungen Dürer zunächst vermittelt haben; denn Stoß befand sich in der fraglichen Zeit noch in Krakau. Bei näherem Studium würden sich gerade in Franken Bildtypen des bewegten Stiles verfolgen lassen können: Der heilige Christoph vom Hochaltar der Martinskirche zu Forchheim schließt sich noch dem Reliefbilde am Baldachin des Friedrichsgrabes in Wien an, und ein heiliger Christoph im Amalienstift zu Dessau, der bald dem jungen Dürer, bald Hans von Kulmbach gegeben wird[295], erinnert ebenfalls an Leyens Auffassung. — Sicher die glücklichste Tat dieser südostdeutschen Malerschule ist die Befreiung vom eintönigen Schematismus der älteren Nachahmer niederländischer Malweise und ihrer Werkstätten. Lehnen sich Herlin, Wohlgemuth oder der jüngere Schnitzer der Schwabacher Altarreliefs mit Vorliebe an fremde Kompositionen an, so zeigen unsere Tafelmaler, wie die späteren, oberdeutschen Graphiker, frische, unbekümmerte Phantasie in Raumgestaltung und Gruppierung und übernehmen höchstens interessante, plastische Stellungen oder Bewegungsmotive aus der Fremde; sie sind noch unbeholfen und eckig, hart und grell in den Farben: eigentlich gelingt es erst Veit Stoß, aus der zerrissenen Manier des Bopfinger Gesellen, der Nürnberger Maler der Altäre in St. Sebald und der Sammlung Streber ein Ganzes zu schaffen; — darin besteht sein Verdienst als Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, trotzdem uns nur Reliefs, keine Tafelbilder von seiner Hand erhalten sind.

Später vollzieht sich dann in engem Konnex mit der Entwicklung der Nürnberger Kunst, das Fortschreiten von der lockeren Anordnung der frühen, malerischen Reliefs zum geschlossenen, plastischen Stil des Königsgrabes auf dem Wawel von 1492. Im selben Jahre arbeitet Adam Kraft am Grabmal Sebald Schreyers an der Sebalduskirche in Nürnberg. Damit ist die Richtung gefunden, die zu gedrängter Massenkomposition, zu den Sebalder Reliefs des Veit Stoß (1499), zu Dürers Apokalypse und großen Passion und zu Krafts Passionsreliefs vor dem Tiergärtnertore führen sollte. Wieweit in diesen Werken neuerdings fremde Einflüsse mitsprechen, müssen wir einer späteren Untersuchung vorbehalten.



Nikolaus von Leyen. Grabplatte Kaiser Friedrichs III.
(Roter Marmor.) Wien; Stephansdom.
(Nach Gipsabguß.)



# 5. Abteilung.

## Stoß-Werkstatt und Stoß-Schule vor der Übersiedelung nach Nürnberg im Jahre 1496.

Eine rührige Stoßforschung hat in Krakau, in Galizien, Ungarn und Ostdeutschland Umschau gehalten und ohne Kritik das Gute dem Meister, mindere Werke seiner Schule zugewiesen. Durch Sokolowski, Daun und Kopéra ist zwar eine Reihe schwerer Irrtümer berichtigt worden; aber volle Klarheit ist noch nicht geschaffen, da man bisher alle beglaubigten Werke, z. B. den Marienaltar, für vollkommen eigenhändig hielt, und demgemäß alle Schnitzereien, sofern sie nur mit irgend einem Teil des großen Altars einige Verwandtschaft zeigten, dem Veit Stoß selbst zuschrieb.

Wir haben bereits die Krönung Mariae, die Engel und die Heiligen Adalbert und Stanislaus im Gespreng des Marienaltars, die Büsten der vier Kirchenväter in den Zwickeln des Mittelschreines und die sechs Reliefs der feststehenden Flügel, samt dem Lusiner Altar, als typische Werkstattarbeiten erkannt, die nur nach Entwürfen des Meisters ausgeführt sein können; demgemäß mußten wir auch die Gruppe der heiligen Anna Selbdritt in der Bernhardinerkirche zu Krakau und im Diözesanmuseum zu Tarnow von den eigenhändigen Arbeiten trennen. Schon oben habe ich darauf hingewiesen, daß die Köpfe rundlicher und ausdrucksloser, die Hände steifer und befangener, die Gewänder flacher und schwungloser sind, wie bei den eigenhändigen Werken.

Es ist nun der Versuch gemacht worden, in völliger Verkennung der stilistischen Entwicklung und der historischen Zusammenhänge, in Krakau eine Anzahl „Frühwerke“ des Veit Stoß zusammenstellen, die sich durch eine gewisse Trockenheit und ähnliche Mängel von den beglaubigten Arbeiten unterscheiden. Daun schrieb eine steinerne Ölberggruppe an der Barbarakirche[296]), die sich durch plumpe Gewandbehandlung, glatte, ziemlich leere Gesichter und unbewegte, lange Hände auszeichnet, der Jugend des Meisters zu. Die lieblose Behandlung, das ungegliederte Haar und anderes verraten indes einen Manieristen der späteren Stoßschule nach dem Jahre 1496. Nicht viel besser ist der heilige Hieronymus vor einem Schiffspfeiler im Dom auf dem Wawel[297]). Auch an diesem Holzbildwerk finden sich die langen, derben Hände mit ungelösten Fingern und die in eintönigen Faltenrücken herabfließende Draperie mit kantigen Ecken und hineingestoßenen Augen. Die Modellierung des Gesichtes ist flach, die Falten sind gleichsam eingraviert. Vermutlich stammen beide Werke von einem Bildhauer.

Derselben Gruppe gehört das unbedeutende Rotmarmorgrab des Königs Johann Albrecht (gest. 1501), in der Andreaskapelle des Domes auf dem Wawel an. Die flach gearbeitete Deckplatte mit der ruhenden Gestalt des Fürsten in Rüstung und Krönungsmantel zeigt eine ganz auffällige Verrohung der Formensprache; in einigen Zügen ist die Grabplatte

König Kasimirs von Stoß plump nachgeahmt. Die Inschriftplatte mit Renaissancevoluten an den Seiten ist, wie die Deckplatte, aus ungarischem Marmor gefertigt. Sokolowski meinte in diesem Grabmal eine spätere Arbeit des Jörg Huber zu sehen[298]); ich kann indes, solange eine urkundliche Bestätigung fehlt, nicht glauben, daß der frische Bildhauer der Kapitäle am Jagellonengrab später so sehr gesunken sei. Gewisse Beziehungen zu der Kunst des Jörg Huber zeigt vielmehr der schwache Kreuzigungsaltar in der Czartoryskikapelle auf dem Wawel[299]), den Sokolowski eingehend als Werk des Stanislaus Stoß beschreibt. Er ist, wie das Marmorgrab, von der Königin Elisabeth von Österreich, der Mutter des verstorbenen Königs, gestiftet und in den Jahren 1502/3, also vor der Bürgeraufnahme des Stanislaus Stoß (1505), gefertigt. Vor dem Gekreuzigten des Mittelschreines kniet rechts der Verstorbene, geleitet vom heiligen Stanislaus und einem unbekannten Heiligen, der fälschlich als Petrus ergänzt ist. Gegenüber stehen Maria und Johannes. Auf den Flügeln ist im flachen Relief die Ölbergszene nach dem Steinrelief des Veit Stoß, die Auferstehung nach dem Relief des Marienaltars, die Beweinung Christi in freier Umbildung des Kupferstiches (B. 2), gegeben. Das Ecce homo ist eine freie Kopie nach Dürers Holzschnitt aus der großen Passion. (B. 9). Dieses unfreie Werk läßt in der Figur des knieenden Königs deutlich Verwandtschaft mit der Christusfigur der plumpen Ölberggruppe an der Barbarakirche erkennen; und seltsamerweise ist die gedrungene Figur des Gekreuzigten mit dem kurzen Hals, der breiten Brust und den schmalen Hüften dem Typus des Jörg Huber, wie wir ihn aus der Beweinung Christi an einem Kapitäl des Jagellonengrabes kennen, nachgebildet. Vielleicht war Jörg Huber bald nach Veit Stoß von Krakau weggezogen und hatte nur einen mäßig geschickten Gesellen zurückgelassen, der sich solcher vergröberten Formensprache bediente.

Zu dieser Überzeugung führt mich ein kleines, sehr tüchtiges Kruzifix von Holz im Krakauer Nationalmuseum (Inv. Nr. 650)[300]). Der Kopf ist verhältnismäßig flach und breit, der Brustkorb gedrungen, die Hüften schmal; die langen Beine haben auffallend starke, hoch angesetzte Waden und breite Füße, während die Fesseln schlank geformt sind. Das Gewand ist ohne Knoten lose um den Leib gelegt und an den Enden korkzieherartig gedreht, ähnlich dem oben beschriebenen Passauer Kruzifixus aus der Schule des Nicolaus von Leyen. Kopéra glaubt das Modell zu dem schönen, steinernen Kruzifixe der Marienkirche von Veit Stoß in dieser Schnitzerei zu sehen. Es ist indes kein Beispiel eines derartigen, ursprünglich polychromierten Holzmodells für eine Steinarbeit bekannt. Zudem sind die Proportionen ganz verschieden; die wenigen, verwandten Züge in der Haut- und Haarbehandlung lassen sich weit ungezwungener durch die Annahme erklären, daß der Schnitzer von Veit Stoß gelernt hat. Die falsche Halsmuskulatur, das flache Gesicht und der Körperbau erinnern nun so unmittelbar an den Christus auf der Pieta Jörg Hubers von einem Kapitäl des Jagellonengrabes,



Nikolaus von Leyen. Grabplatte Kaiser Friedrichs III.
(Ausschnitt.) Wien; Stephansdom. (Nach Gipsabguß.)

daß ich ein gesichertes Werk seiner Hand zu erkennen glaube[301]. Wir müssen demgemäß annehmen, daß Huber nach seiner Bürgeraufnahme im Jahre 1494 den Baldachin des Jagellonengrabes fertigte, dann an den Gräbern in Gnesen und Wloclawek mitarbeitete und später, falls er nicht in seiner künstlerischen Qualität außerordentlich gesunken ist, schon vor dem Jahre 1500 aus Krakau wegzog[302]. Diese Vermutung wird einigermaßen gestützt, wenn wir in Jörg Huber den Schnitzer des Sippenreliefs vom Feldkircher Beweinungsaltar sehen dürfen, der nach der Pruggerischen Chronik von drei Brüdern Huber, einem Schreiner, einem Bildhauer und einew Maler gefertigt wurde. Leider kann ich noch nicht entscheiden, ob dieses Werk von der Hand des Steinmetzen der Kapitäle am Jagellonengrabe gefertigt ist, da ich es nur aus der Reproduktion bei H. Voß (Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907. Taf. XVI) kenne. Jedenfalls sind untersetzte, kräftige Proportionen, breite Gesichter und Extremitäten beiden Werken gemeinsam. Über andere Werke, die dem Meister des Feldkircher Altars zugeschrieben werden, berichtet Voß a. a. O. S. 203 ff.

Alle anderen, in Krakau erhaltenen Arbeiten aus der Schule des Veit Stoß scheinen erst nach dem Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden zu sein, da sie stilistisch zahlreiche Beziehungen zu den Nürnberger Werken des Veit Stoß aufweisen. Wahrscheinlich haben wir in Stanislaus Stoß, der im Jahre 1505 nach Krakau kommt, den Träger der neuen Einflüsse zu erkennen. Ich muß deshalb im Gegensatz zu Daun, Kopéra u. a. die Besprechung des heiligen Ambrosius im Dom auf dem Wawel, der Madonna von Grybow und der beiden gewappneten Schildhalter im Nationalmuseum verschieben. Auch der Stanislausaltar in der Marienkirche, eine spätere Replik dieses Werkes vom Jahre 1520 in Wienawie (Galizien), ein triumphierender Christus im Nationalmuseum (Inv. Nr. 2072) und einige, schwächere Schnitzereien gehören in diese spätere Gruppe. —

Das Vorbild des mächtigen Marienaltars wirkte natürlich auf die weitere Nachbarschaft Krakaus; allenthalben finden sich kleinere Schnitzaltäre mit der Darstellung des Marientodes, die wenigstens kompositionell vom Krakauer Altar abhängen.

B. Daun schreibt einen solchen schwachen und durch neue Bemalung entstellten Altar in der Martinskirche zu Kirchdrauf in der Grafschaft Zips dem Veit Stoß selbst zu[303]; leider habe ich das Werk nicht gesehen, doch erlaubt die von Daun gegebene Abbildung einen leisen Zweifel zu äußern. Eine Weiterbildung der Komposition des Krakauer Altars durch Niederknien der vorderen Jünger und lockere Gruppierung zeigt der Marienaltar in Ksiaźnicach-Wielkich vom Jahre 1491[304]. Ähnlich ist die Mittelgruppe des trockenen Koschminer Altars[305] komponiert; freilich ist durch das verständnislose Einfügen der Gruppe in einen 1677 errichteten, barocken Hochaltar der Zusammenhang grausam zerrissen. Recht nahe verwandt ist der Altar in Schweidnitz vom Jahre 1492[306], dessen knieende Marienfigur direkt nach dem

Krakauer Vorbild kopiert scheint. Sicher ist Veit Stoß selbst an diesen Altären unbeteiligt, ja sie können nicht einmal seiner Schule im engeren Sinne zugehören. Eine ganz freie Umbildung seines großen Werkes war der zerstörte Hochaltar der Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt; Anklänge an die Altarform und Abhängigkeit in der Komposition finden sich in dem späten Altar der Kirche zu Zwettl in Mähren, der oben unter den Werken der österreichischen Schnitzerschule genannt ist.

Eine größere Anzahl von Altären in Oberungarn und Ostdeutschland, die deutliche Beziehungen zur Kunst des Veit Stoß zeigen, scheint erst nach 1500 entstanden zu sein, soweit äußere Daten und die mir zugänglichen Abbildungen ein Urteil erlauben. Leider kenne ich den Geburtsaltar und Kreuzigungsaltar in Bartfeld (Oberungarn), die Daun ohne überzeugende Gründe für eigenhändige Werke des Veit Stoß hält, nicht aus eigener Anschauung[307]. Immerhin kann der Geburtsaltar, dessen Flügel Malereien in der „Art des Hans von Kulmbach" enthalten, kaum vor 1510 entstanden sein; und der Kreuzigungsaltar zeigt einen Kruzifix mit beinahe unbewegten Schurzenden, ein Unikum im Werke des Veit Stoß, welches eigehend entschuldigt werden müßte. Auch die Altäre mit der Krönung und dem Tode Mariae in der Martinskirche zu Kirchdrauf[308] sind von Daun, dem ich die Verantwortung überlasse, dem Veit Stoß ohne zwingende Gründe zugeschrieben. Ähnliche Altäre finden sich auch im Kunstgewerbemuseum zu Budapest und in Leutschau; die Leutschauer Werke hat teilweise ein Meister Paul geschnitzt, der aber bestimmt erst nach 1500 tätig ist und die Kupferstiche des Veit Stoß, gelegentlich auch ein in Nürnberg entstandenes Holzbildwerk seines Lehrers, — den Rochus in Sta. Maria Annunziata zu Florenz —, benutzt.

In Siebenbürgen glaubt Dr. V. Roth den Einfluß des Veit Stoß wahrzunehmen; indes sind die von ihm angeführten Werke und urkundlichen Nachrichten erst aus späterer Zeit[309].

Von einem jüngeren Schüler, etwa dem Schnitzer der Grybower Madonna, stammt die große Kreuzigungsgruppe in Kosten (Prov. Posen)[310]; sicher ist auch diese Arbeit, wie eine Kreuzigung im Salzburger Museum, erst zu Anfang des neuen Jahrhunderts gefertigt. Weniger deutliche Einflüsse der Stoß-Schule zeigen eine Ausgießung des heiligen Geistes und die Reliefs der Geburt, Verkündigung und Heimsuchung am barocken Hochaltar der Kostener Kirche[311].

Es würde zu weit führen, ostdeutsche Skulpturen, die in mehr oder weniger selbständiger Weise den Einfluß der Stossischen Kunst aufweisen, in trockener Aufzählung zu bringen. Es sei zum Schluß nur noch ganz allgemein an zwei Breslauer Epithaphien an der Südseite der Elisabethkirche, eine Verkündigung von 1505 und das Rintfleischepitaph von 1491 mit der Darstellung des thronenden Gottvaters, dem Christus und Maria in lebhafter Bewegung einen Stifter empfehlen, erinnert, die zeigen, wie das lebhafte, oberdeutsche Temperament des Veit Stoß gelegentlich nüchterne, schlesische Künstler begeistern konnte.




Schule des N. von Leyen. Bekrönung des kleinen Rathausportales in Passau (Sandstein).



## Veit Stoß in Nürnberg 1496—1503.

Wenn sich Veit Stoß nach seinem langen und ruhmvollen Schaffen in Krakau doch wieder zur Übersiedelung nach Nürnberg entschloß, so haben in der Hauptsache wirtschaftliche Gründe den Ausschlag gegeben; in Krakau hatte es ihm zwar nicht an Aufträgen und Verdienst gemangelt, aber den Werkstattbetrieb im größten Stile konnte der Meister doch nicht aufnehmen, da ihm geschulte Gesellen und ein kapitalkräftiges Absatzgebiet auf die Dauer fehlten. In Nürnberg, dem Mittelpunkt des deutschen Handels und der deutschen Kunst, konnte Veit Stoß auf auswärtige Bestellungen in großer Zahl rechnen; er hoffte, wie das vor ihm Wohlgemuth und Simon Lainberger gelungen war, einen Stab von geschulten Kräften der Malerei, Bildnerkunst und des Steinmetzenhandwerkes um sich zu versammeln, die den Ruf seiner Werkstatt im ganzen, deutschen Lande verbreiten und seinen Wohlstand fest begründen sollten.

Es ist eigentlich ein Glück für uns Nachkömmlinge, daß dieser hochfliegende Plan Veit Stoß nicht vollkommen gelungen ist; so war er durch widrige Umstände immer wieder gezwungen, selbst zum Schnitzmesser und zum Meißel zu greifen. Seine Werkstatt hat durchaus nicht jene Massenproduktion gefördert, wie sie uns aus Wohlgemuths Betriebe zur Genüge bekannt ist. Die Gründe für diesen Umstand sind mannigfacher Natur und ergeben sich vielfach aus den Lebensschicksalen des Meisters unmittelbar. Daneben sprach die beginnende Abneigung der Nürnberger Patrizier gegen die prunkvolle Ausstattung der Kirchen ein gewichtiges Wort; wir erfahren in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts von Maßregeln, durch die der Rat von Nürnberg gegen die Aufstellung von reichen Altartafeln usw. einzuschreiten Veranlassung nahm[312]). Die kommende Reformation, eingeleitet durch die humanistische Aufklärung, mag endlich Schuld daran getragen haben, wenn in Nürnberg selbst die Aufträge spärlicher und meist von reichen Emporkömmlingen an die Künstler erteilt wurden. Dafür lieferten die einheimischen Werkstätten fortwährend für auswärtige Besteller und beschickten die Messen in Frankfurt, Nördlingen, Augsburg und Leipzig eifrig mit den Produkten ihrer Kunstfertigkeit.

Zunächst versuchte Stoß den Nürnbergern die Vorzüge seiner Kunst, die Natürlichkeit und Belebung seiner Bildwerke vor Augen zu stellen; aus diesem Wunsche erklärt sich die verhältnismäßig große Zahl eigenhändiger Arbeiten in den Jahren, die seiner Übersiedelung unmittelbar folgten. — Das künstlerische Leben Nürnbergs fand Stoß bei der Rückkehr arg verändert; die alten Meister waren abgestorben; neue Kunstrichtungen hatten sich ihren Platz erobert; die Einflüsse der Donauschule und der rheinischen Malerei machten sich stark geltend; über Augsburg drangen die ersten Proben venezianischer und oberitalienischer Kunst ein; der Stern des jungen Dürer war im Aufgehen. Auch die Plastik hatte einen neuen, glänzenden Vertreter in dem Steinmetzen

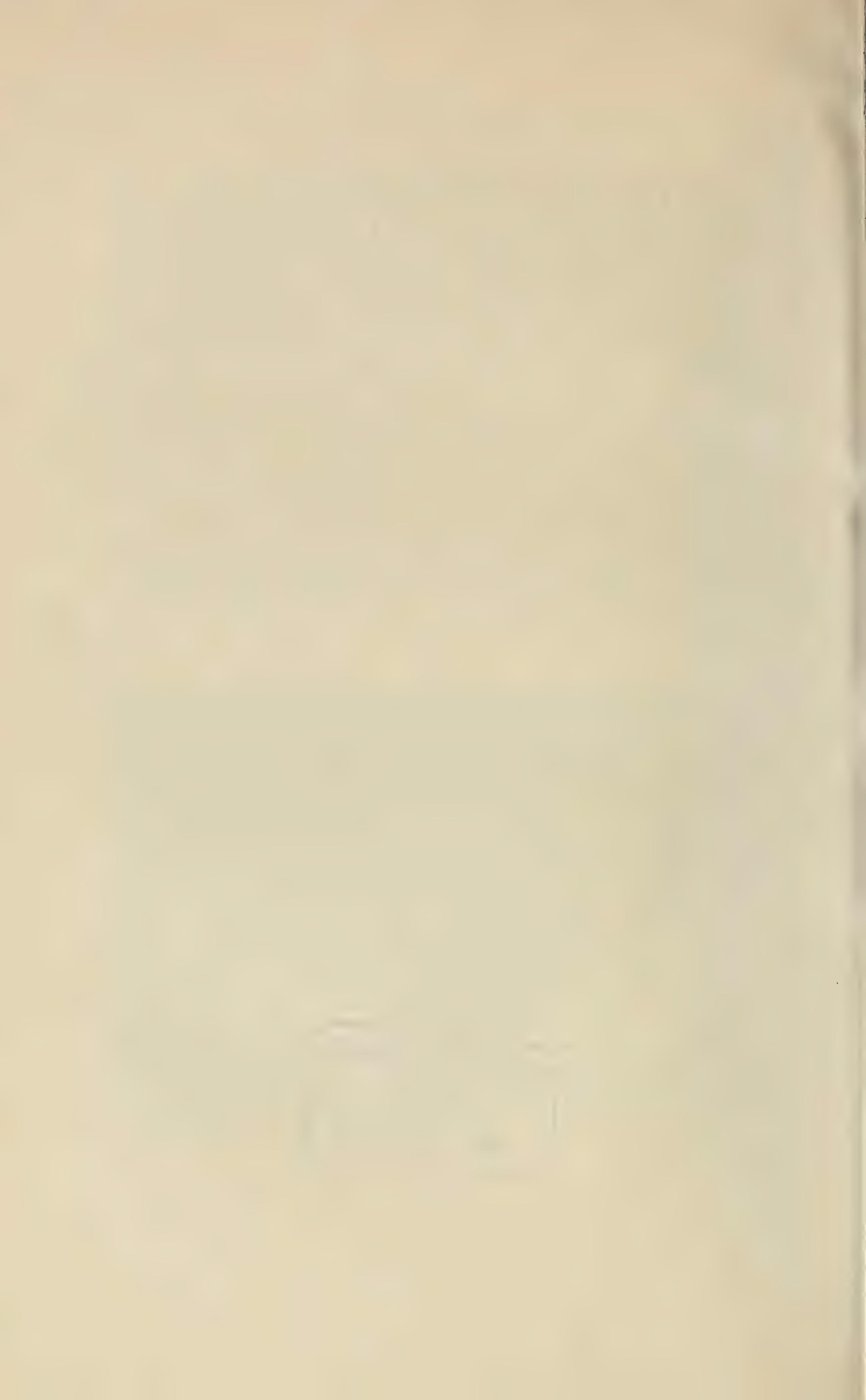
Adam Kraft gefunden, der architektonische Glieder und Reliefkompositionen mit der größten Fertigkeit zu gestalten wußte. Sein Schreyer-Landauerisches Begräbnis war unlängst vollendet[313]. Offenbar kam diese Kunst mit ihrer außerordentlichen Beherrschung der malerischen Perspektive aus Schwaben, vermutlich aus Augsburg[314]; das beweisen die flügelartigen Seitenteile des Peringsdörffer Grabmals (vgl. Beuerleins Grabmal für Bischof Friedrich von Hohenzollern im Dome zu Augsburg) und besonders die Mischung von niederländischen und italianistischen Zügen in seinen Werken. Freilich war das der einzige Rivale, der Stoß gefährlich werden konnte; denn die Holzplastik war durch eine üble Massenherstellung von Altären sehr ins Handwerksmäßige herabgesunken, und mit dem Tode Lainbergers war wohl die letzte, frische und kräftige Persönlichkeit entschwunden. Wir haben zwar eine ganze Fülle von urkundlichen Nachrichten: ein wichtiger Meister scheint Hans Scholler gewesen zu sein; im Dienste des Königs Wladislaw von Ungarn und Böhmen wird er von 1490—1517 häufig in den Nürnberger Ratsakten erwähnt[315]. Daneben tritt in dem stillen und fleißigen Schnitzer der Beweinung Christi vom Hochaltar der Heiligen Kreuzkirche eine tüchtige, freilich etwas nüchterne Kraft entgegen. Die Männerköpfe sind gut; der Christuskörper war für seine Zeit ein anatomisches Meisterstück, das der junge Dürer und Stanislaus Stoß gelegentlich ziemlich getreu nachbildeten[316]; besonders reizend sind die mit Tiergestalten und Weinranken durchzogenen Baldachinornamente. Diese Teile und das hohe Gespreng, auch, wie ich meine, die Auffassung und Durchführung der Figuren erinnern an den Rochusaltar in St. Lorenz; schlagende Ähnlichkeiten in den Faltenzügen lassen auf den gleichen Schöpfer schließen. Ihm gehört ferner das Relief der sitzenden Maria mit Christina Ebner über der Schautüre von St. Sebald. Solchen, etwas gleichgültig gearbeiteten Werken steht die große Beweinung des Leichnams Christi in der Jakobskirche nahe, welche gewöhnlich, sicher mit Unrecht, der Wohlgemuthischen Werkstatt gegeben worden ist. Trotz der abscheulichen Bemalung erkennt man hier eine äußerliche Übernahme der dramatischen Züge aus der Stossischen Kunst; sie erscheint wie die flaue Übersetzung des schönen Stiches der Beweinung (B. 2.) in die leere, plastische Pose. — Seiner eindringlich belebten Köpfe halber verdient der Schnitzer des segnenden Salvator mundi — vom 2. Fenster im nördlichen Teile des Sebalder Chorumganges — eine kurze Erwähnung[317]; wahrscheinlich rührt auch das weiß übertünchte Altärchen mit Christus und 9 Aposteln im linken Seitenschiff von St. Jakob demselben Künstler an[318]. In allen diesen Schnitzaltären und Statuen von der Wende des Jahrhunderts zeigen sich ziemlich schwächliche Epigonen der Lainbergerschen Kunst; noch sein später Altar in St. Helena übertrifft sie an plastischer Eindringlichkeit, trotzdem er sicher mit Hilfe der Werkstatt gefertigt ist. —

Mit einem verhältnismäßig großen Vermögen zu Beginn des Jahres 1496 zurückgekehrt, — wir erkennen das an der bedeutenden Aufnahme-





Schule des N. von Leyen; Kruzifix. Passau; Domkreuzgang: Ölbergkapelle.



gebühr von 3 fl., — begann Stoß seine Werkstatt in Nürnberg einzurichten. Er wohnte zunächst auf der Lorenzer Seite[319]. Der Tod seiner ersten Frau Barbara am 28. Juli 1496 wirft ein Streiflicht auf seine häuslichen Verhältnisse. Im nächsten Jahre steuert er dann für vier Personen zum „gemeinen Pfennig“ gegen die Türken[320]; vermutlich ist damit die Zahl der erwachsenen Mitglieder seines Hausstandes, seiner Söhne und Gesellen, angegeben. Noch im Jahre 1497 entschloß sich unser Meister zu einer zweiten Heirat; er freite Christina, die Tochter des verstorbenen Nürnberger Losungschreibers Johann Reinolt, eines angesehenen Bürgers. Wir erfahren von dieser Heirat aus einem langwierigen Prozeß, den Stoß im Interesse seiner Frau gegen die Testamentsvollstrecker seines Schwiegervaters anstrengte.

Mit dem in Krakau erworbenen Gelde erkaufte sich Meister Veit vom Rate das Eckhaus an der Wunderburg- und Prechtelsgasse (Grundbuch S. 939), welches dem alten Meyer Johel gehört hatte, für 800 fl. und siedelte somit vom Jahre 1499 ab in das Sebalder Viertel über. Die günstige Kaufgelegenheit bot sich durch die Vertreibung der Juden aus Nürnberg, wie sie Kaiser Maximilian der Stadt Nürnberg zum Dank für finanzielle Gefälligkeiten gestattet hatte[321]. Dann legte Stoß 1300 fl. im Jahre 1501 in der Losungsstube der Stadt Nürnberg auf Zins (Anhang II, Nr. 51) und übergab dem Kaufmann Jakob Baner, dessen Bruder in Krakau eine führende Rolle in der Bürgerschaft spielte, 1000 fl. auf Gewinn und Verlust.

Der erste Auftrag in der neuen Heimat kam aus Krakau. Schon wenige Monate nach der Abreise des Meisters, am 1. November 1496, war der Geheimsekretär des Königs Johann Albert, Philippus Kallimachus, eigentlich Filippo Buonaccorsi aus San Gimignano bei Florenz, ein bekannter Humanist und Historiker, gestorben. Auf das Grabmal eines so bedeutenden Mannes verwandte der Herr und Vertraute des Verstorbenen große Kosten und Mühe. Die sauber ausgeführte Bronzetafel im Chore der Dominikanerkirche zu Krakau zeigt den Hingeschiedenen mit dem Versiegeln eines königlichen Schreibens beschäftigt in der Arbeitsstube, deren Geräte mit peinlicher Sorgfalt nachgebildet sind. Eine reiche Rahmenleiste mit krautigem Laubwerk und ein bizarrer Kleeblattbogen, der von einer Fruchtguirlande eingefaßt ist, umschließen diese Darstellung. Das Ganze zeigt eine merkwürdige Mischung von nordischer und oberitalienischer Kunst; dieser Umstand veranlaßte Daun die Tafel in das Jahr 1506 zu datieren; ich halte sie für eine frühere Arbeit, da die Münnerstätter Flügel von Veit Stoß größere Ruhe in der Gewandbehandlung zeigen. Freilich hat der Meister den Guß der Bronzetafel nicht selbst ausgeführt; er ist auch an der Verzierung des Rahmens nicht beteiligt. Wahrscheinlich hat er nur das Modell für die Mittelplatte gefertigt, ob in Holz, wie Daun annimmt, oder in Ton bleibt zweifelhaft. Die sitzende Gestalt des Geheimschreibers trägt alle Spuren Stossischer Reliefkunst, wenn auch der Kopf durch Guß und Ziselierung wenig bezeichnend und un-

schön verkürzt erscheint; die klagenden Männer der Jagellonentumba und das Abendmahlsrelief in St. Sebald haben dieselben harten Brechungen der Mantelfalten. Ferner ist das reich ausgestattete, aber keineswegs perspektivisch gesehene Mobiliar des Innenraumes den Reliefs vom Marienaltare verwandt; die Darstellung der Verkündigung bringt Dinge, die an die Verkürzung des Hohlspiegels oder die Fenster und Büchsen an der Rückwand des Zimmers erinnern. Wo der Guß der Platte ausgeführt ist, ob im Vischerschen Atelier oder außerhalb Nürnbergs, wage ich nicht zu entscheiden; meines Wissens zeigt keine Grabplatte von Peter Vischer aus dieser Zeit eine ähnliche Ornamentik.

Für den Zusammenhang mit der oberpfälzischen Malerei, etwa den Evangelistenbildern des Streberschen Altares, bleibt die Tafel ein schlagendes Beispiel. Weniger Erfreuliches läßt sich vom künstlerischen Wert des Ganzen melden; es ist eine verwirrende Fülle von Details ausgebreitet; kleinliche Wirkungen werden gesucht, — man beachte das bis ins Kleinste ausgeführte Siegel des königlichen Briefes. Die Hauptfigur erscheint daneben eckig und trocken[322]). —

Es war eine Ehrenpflicht des Nürnberger Patriziates gewesen, den Chorumgang ihrer Hauptkirche von St. Sebald, der beim Bau ungeziert geblieben war, mit plastischen Werken zu schmücken. Bisher hatten nur wenige Glieder der Familien Volckamer, Behaim, Ußmer (?), Starck und Imhof einzelne Statuen von Holz und Stein in die Nischen der Fensterlaibungen gesetzt; zahlreiche Plätze waren noch leer oder nur provisorisch gefüllt. Der alte Losunger Paul Volckamer — nach Konrad Hallers Eintragung im Hallerbuche ein „tapfer weißer Herr", — wollte offenbar ein gutes Beispiel geben, als er Veit Stoß den Auftrag gab, ein ganzes Fensterkompartiment einheitlich zu verzieren. Veit wählte drei eng zusammenhängende Szenen aus der Passion Christi, das Abendmahl, das Gebet auf dem Ölberg und die Gefangennahme des Herrn, um sie dicht unter der Sohlbank des Fensters im gemeinsamen Rahmen einzufügen. Vielleicht hoffte er, die Reihe gelegentlich noch weiter um den Chorumgang herumführen zu können. Gleichzeitig stellte Stoß die überlebensgroßen, hölzernen Statuen eines Schmerzensmannes und einer trauernden Maria in die Nischen desselben Fensters. Den Stifter verewigen der Volckamerische Schild an der linken und der quadrierte Volckamer-Mendel-Hallerische Schild an der rechten Konsole; auch unten links auf der Abendmahlsdarstellung ließ sich Paul Volckamer mit seinen Söhnen Clemens und Jörg abbilden; rechts auf der Gefangennahme Christi knieen Margarete Mendelin und Apollonia Hallerin, seine beiden Frauen, und seine drei Töchter in winzigen Figürchen[323]).

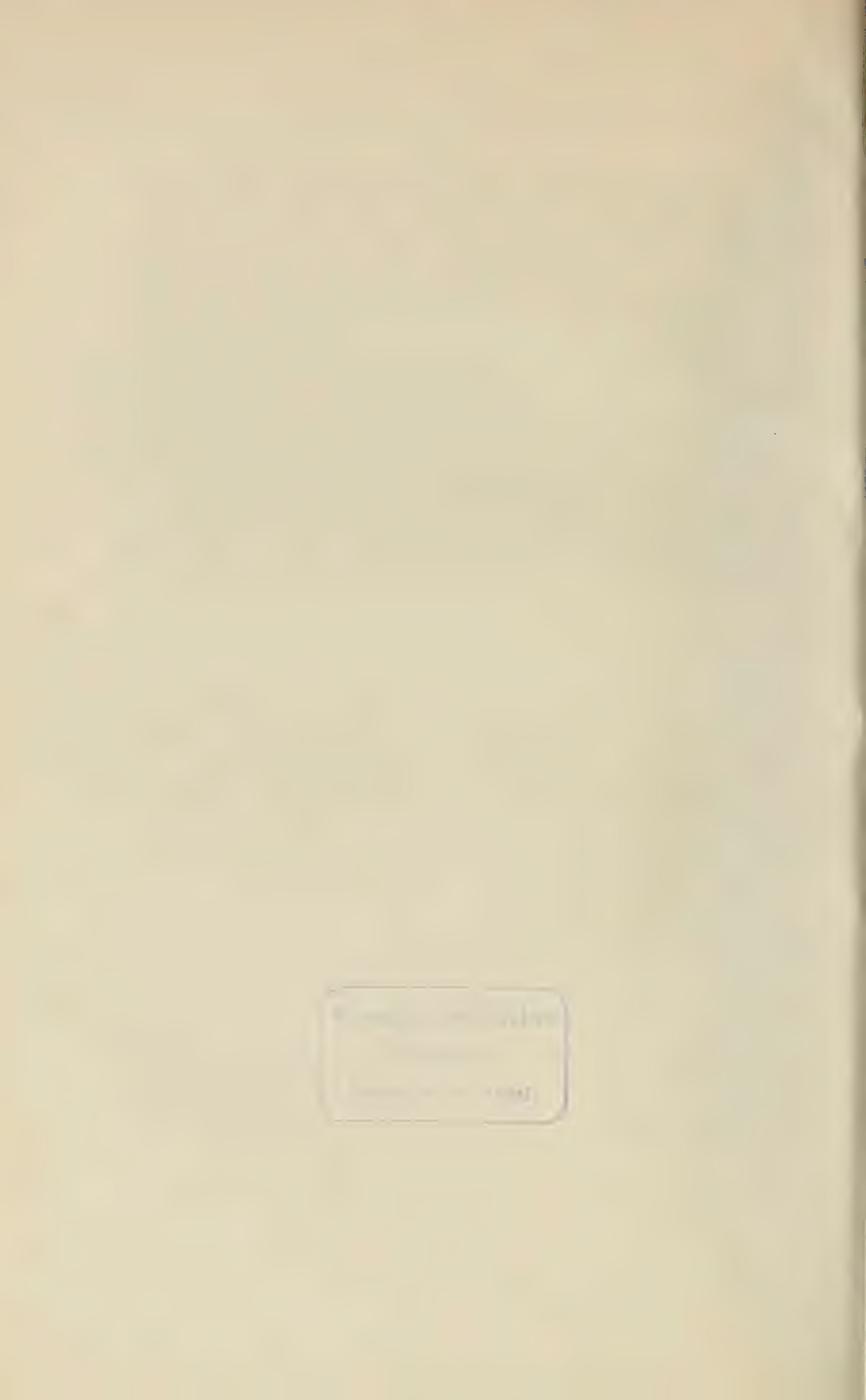
Die drei Reliefs von ziemlich bedeutenden Dimensionen bringen in technischer Hinsicht einen Fortschritt unter dem Einfluß der Werke des Adam Kraft; eine geschlossene, dichtere Gruppierung wird erreicht; freilich auf das terrassenförmige Ansteigen seiner Kompositionen kann Stoß nicht ganz verzichten. In sinnvoller Weiterbildung des Strebens nach Eindruck und Massigkeit in den letzten Krakauer Steinbildwerken



Meister E. S. Hl. Michael. Kupferstich.
L. 152. Dresden.



Hl. Michael. Um 1480. Nürnberg;
St. Lorenz.



sucht er die Größenverhältnisse der Vordergrundsfiguren zu steigern; das landschaftliche und räumliche Element wird völlig vernachlässigt. Freilich wirkt nun das Abendmahl mit seiner Überfülle von bewegten Apostelköpfen gerade so gedrängt, wie einige Blätter der Dürerschen Apokalypse; dabei kann das Kokettieren mit naturalistischen Einzelheiten leer und aufdringlich erscheinen. Die Ölbergszene besitzt noch etwas von der Ruhe und Geschlossenheit des Hofer Altares von 1465, an den wohl die Gruppe der schlafenden Jünger im Vordergrunde anklingt; auch die Gefangennahme ist klarer gestaltet; die Schlinge schwebt über dem Haupte Christi, während Judas dem Heiland den verräterischen Kuß aufdrückt, ein derb symbolischer Zug, wie wir ihn später auf Dürers Kupferstich (B. 5) wiederfinden. Leise italianistische Einflüsse sind bemerkbar; man vergleiche Ghibertis Abendmahl oder die Posen seiner schlafenden Jünger im Garten Gethsemane an der Nordtüre des Florentiner Baptisteriums; und ähnliche Vorbilder klingen trotz aller realistischen Einzelheiten in den Köpfen Christi oder des Johannes an. Die schmalen, langen Gesichter der Krakauer Zeit sind verschwunden; Augen und Lippen werden größer gebildet. Dafür ist ein gemeinsames Merkmal der Stossischen Frühwerke, die Ausfüllung der Flächen durch bauschende und flatternde Gewänder vollkommen verschwunden. Natürlich waren diese Steinbildwerke nicht bemalt; nur die Lippen waren leicht rot getönt; vielleicht waren die Augensterne eingezeichnet[324]).

Auch die überlebensgroßen Holzstatuen des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter über unseren Reliefs zeigen in ausgesprochenem Maße das Streben nach Idealisierung der Gesichtszüge; dabei sind sie der hohen Aufstellung wegen im Detail nicht durchgebildet. Es ist interessant, wie Veit Stoß bei diesen Rundfiguren die vielbesprochenen Gepflogenheiten seines früheren Gewandstiles einigermaßen vereinfacht beibehält. Zwar treten Glieder, Rumpf und Gelenke hervor; dafür bauscht sich vor der Mitte des Leibes in phantastischen Schwingungen und Brechungen ein Gewandzipfel, der für unser Gefühl vollkommen spätgotisch und manieriert erscheint und die Geschlossenheit des Körpers empfindlich stört; hierzu tragen die nach der Mode der Zeit scharfen und eckigen Brüche nicht wenig bei. Bode und Pückler wollten deshalb mindere und späte Werke erblicken, aber die Aufdeckung der überschmierten Jahreszahl und Signatur bei der letzten Restauration der Kirche beseitigt alle Zweifel[325]). Für uns bleibt der Weg, den die Entwicklung der Stossischen Kunst nimmt, einigermaßen verständlich, nachdem wir ihr Herauswachsen aus gotischer Tradition und niederländischem Realismus erkannt haben; diese Elemente bleiben für immer lebendig und drängen alle neuen Einflüsse zurück. Mögen sich gelegentlich inhaltliche und kompositionelle Abhängigkeiten finden, alle formalen Beziehungen zu Werken der italienischen Renaissance sind nur ganz loser Natur und müssen als Neuschöpfungen eines eigenwilligen, nordischen Geistes gewürdigt werden.

Auf dem Heideloffischen Hochaltare der Lorenzerkirche blendet heute

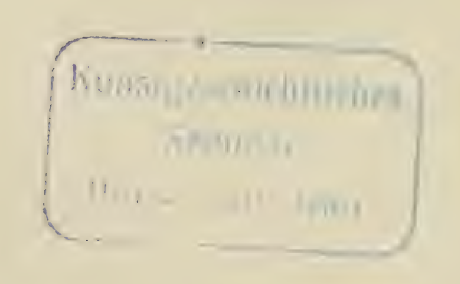
ein großer, vergoldeter Holzkruzifixus das Auge[326]; offenbar wurde er um 1824 bei der Restauration der Kirche an der Stelle des beseitigten, barocken Altares aufgestellt. Gerade seines strahlenden Glanzes halber ist er wohl meist für modern gehalten und nicht oder nur flüchtig erwähnt worden. Erst Bode widmete ihm eine eingehende Besprechung voller Anerkennung und Bewunderung; im Gegensatze zu zahlreichen, schlechteren Arbeiten des Veit Stoß gehöre dieses Werk zum besten, was deutsche Plastik aufzuweisen habe; die vorteilhafte Einwirkung von Künstlern wie Adam Kraft, Vischer und Dürer sei darin zu spüren. Bode setzt das Kreuz deshalb in die Spätzeit; Daun erwähnt es nur kurz, und Dehio, der wahrscheinlich erkannte, daß der Kruzifixus mit dem beglaubigten Spätwerk in St. Sebald (vom Jahre 1520) und den verwandten Kreuzen im Germanischen Museum (Josephi, Kat. 1910, Nr. 316), über der inneren Eingangstüre der Sakristei von Ognissanti in Florenz und in der Margaretenkapelle auf der Burg nicht gleichzeitig entstanden sein könne, bezweifelt sogar die Autorschaft des Veit Stoß.

Das ist gewiß unberechtigt; wir haben hier einen ganz vortrefflichen Akt von des Meisters eigener Hand, der noch nicht die glättere Art der späten Werke zeigt, mit denen übrigens Einzelheiten, wie die schneckenförmigen Aufrollungen der Haare oder die straff durchgedrückten Knie, zusammengehen. Unser Gekreuzigter kann nur verstanden und richtig gewürdigt werden, wenn wir den herrlichen Krakauer Steinkruzifixus in der Marienkirche heranziehen: die Behandlung der Arme mit den ausgerenkten Schultergelenken, der Füße mit den überlangen, großen Zehen, der schraubenartig gedrehte Zipfel des Schurzes sind beiden Werken gemeinsam. Dagegen ist der Kopf des Nürnberger Heilandes noch unerbittlicher in herber Magerkeit durchgebildet; störende Einzelheiten, kleine Runzeln usw. sind weggelassen oder mit der abgelaugten Bemalung völlig verschwunden; dafür werden Brauen, Augen- und Wangenknochen übermäßig betont. Die Köpfe Christi auf den Sebalder Steinreliefs, und namentlich der Schmerzensmann von 1499 sind die nächsten Verwandten.

Ist nun unser Kruzifix, ehe es Bode gleichsam neu entdeckt hat, aus völliger Dunkelheit aufgetaucht? — Ich glaube in ihm das gepriesenste Werk des Meisters, das Jahrhunderte hindurch seinen Ruhm allein bezeugte, wiederzuerkennen. Neudörfer erzählt von einem schönen Kruzifix des Veit Stoß in St. Sebald[327]; es war nach einer in späteren Handschriften hinzugefügten, unbeglaubigten Notiz im Jahre 1526 von Veit Stoß vollendet und ursprünglich im Chor aufgestellt worden. Vermutlich handelt es sich um das Kreuz, das nach zwei Ratsverläßen vom 4. und 7. Juli 1542, vor dem Predigtstuhle stand und den Ausblick auf die Zuhörer hinderte. Danach wurde es — Würffel und Murr geben das Jahr 1543 an — vor dem Sebaldusgrabe ganz niedrig aufstellt und hier allgemein bewundert[328]. Von dem Bildhauer Georg Schweigger im Jahre 1652 ausgebessert und vom Stadtmaler Leonhard Heberlein bronziert, soll damals ein Kurfürst von Mainz 1000 Dukaten für das Kunstwerk geboten haben[329]. In Reisebeschreibungen spielt



Werkstatt Simon Leinbergers um 1490. Altar in St. Helena bei Simmelsdorf.



dies Kreuz eine große Rolle; man rühmt, daß es nach dem Leichnam vollendet sei[330]. Dann verwickelt sich der Fall durch die Übernahme eines zweiten Stossischen Kruzifixes, der bis dahin auf der Empore der Frauenkirche am Markt gestanden hatte, in die Mitte des neuen Hochaltars von St. Sebald, der durch Georg Wirsching im Jahre 1663 errichtet wurde[331]. Nach der Heideloffischen Renovation im Jahre 1823, die an Stelle dieses älteren Werkes einen neugotischen Hochaltar mit der noch jetzt vorhandenen Kreuzigungsgruppe von Veit Stoß brachte, ist plötzlich einer der beiden Kruzifixe aus der Sebalduskirche verschwunden, und ein Jahr darauf taucht das eben besprochene Kreuz auf dem Heideloffischen Hochaltar in St. Lorenz auf. Heideloffs Skrupellosigkeit in der Verwendung des Kirchenschmuckes ist ja durch zahllose Beispiele zu belegen: in unserem Falle kann nun der alte Prospekt der Sebalduskirche von Johann Ulrich Kraus[332] die Gewißheit bringen, daß der Kruzifix mit auffallend gerader Kopfhaltung schon damals im barocken Hochaltar stand, während das Kreuz vor dem Sebaldusgrabe das stark zur Seite geneigte Haupt Christi zeigt. Außerdem hat man bei der letzten Restaurierung des von Heideloff dunkelgrün überschmierten Sebalder Kruzifixes keine Spuren der älteren, natürlich goldigen Bronzierung Heberleins gefunden[333]; dagegen ist unser Lorenzer Kreuz, ganz gegen alle Gepflogenheit Heideloffs, noch heute goldbronziert. Der sieghafte Ausdruck des göttlichen Dulders auf dem neuen Hochaltare von St. Sebald entspricht durchaus nicht den alten Beschreibungen, die gerade das grauenvoll Leichenhafte rühmen; alle Schrecken des Todes und die Spuren des Leidens sind in das Haupt und den hageren Körper des Lorenzer Christusbildes mit erschütternder Eindringlichkeit eingegraben. Es ist deshalb sicher, daß wir auf dem Lorenzer Altar das berühmte Werk des Veit Stoß wiederfinden, wenn ich auch die Datierung auf das Jahr 1526, die übrigens erst bei Sandrart und in der verdorbenen Campeschen Neudörferhandschrift sich eingeschlichen hat, ablehnen muß.

Übrigens hatte Veit Stoß von Nürnberg aus bald neue, auswärtige Beziehungen angeknüpft; aus Schwaz in Tirol lief zu Anfang des neuen Jahrhunderts die Bestellung eines großen Altarwerkes ein. Es geht aus der im Archiv des Ferdinandeums zu Innsbruck bewahrten Quittung des Meisters über 1166 fl. hervor, daß dieses „werch und Tafel, so ich auf unnser frawen for altar . . . gemacht und aufgeseczt hab" unter seiner persönlichen Mitwirkung an Ort und Stelle gefertigt wurde; dem entspricht auch der ansehnliche Preis, den Stoß durch seinen Bevollmächtigten Hans Vichhauser zu Schwaz am 19. August 1503 in Empfang nehmen ließ. Leider ist dieses Werk — neben dem Krakauer Altar die bedeutendste Aufgabe, die unserem Meister gestellt worden ist — schon im Jahre 1619 durch einen Barockaltar verdrängt worden[334]. Der Versuch Fischnalers, die Schreinfiguren eines Annenaltares der Schwazer Kirche für Stossische Arbeiten auszugeben, ist gänzlich mißlungen; seine Statuen entsprechen etwa dem Stile des Eichstätter Walpurgisaltares[335].

## Der Prozeß des Veit Stoß und der Trummerhandel.

Unmittelbar nach der Rückkehr aus Schwaz begann für Stoß die bewegteste und unglücklichste Zeit seines Lebens, die auf Jahre hinaus seinen bürgerlichen Ruf schändete und seine künstlerische Tätigkeit lähmte. Über den Prozeß des Veit Stoß hat sich allmählich eine Fülle archivalischen Materials zusammengefunden, das teils für, meist gegen Stoß verwendet worden ist; es ist eine kleine Literatur über diesen verwickelten Rechtsfall entstanden, die vollkommene Klarheit bisher noch vermissen läßt, freilich für die Geschichte der Kunst des Veit Stoß im Grunde belanglos bleibt. Ich will hier nur kurz den Tatbestand erörtern, um im Anhange die gleichzeitigen Dokumente in erwünschter Vollständigkeit nachzuweisen.

Veit Stoß hatte, wie wir oben sahen, bald nach seiner Rückkehr von Krakau bei Jakob Baner 1000 fl. angelegt[336]. Baner verdiente 265 fl. dazu, weigerte sich aber dann mit der Summe weiterzuarbeiten und gab Veit Stoß zu Anfang des Jahres 1500 den üblen Rat, sein Geld bei einem anderen Spekulanten, einem gewissen Hans Startzedel, zu deponieren. Nun schuldete Startzedel, das Haupt einer großen Handelsgesellschaft, dem listigen Jakob Baner die Summe von 600 fl. und war, offenbar wegen ungünstiger Geschäftslage, außerstande gewesen, diesen Betrag zu rechter Zeit zurückzuerstatten. Durch die Anleihe bei Veit Stoß wurde er in die Lage versetzt, einige Hauptgläubiger, in erster Linie natürlich Jakob Baner, vorübergehend zu befriedigen; alsbald verschlechterte sich nun Startzedels Lage noch mehr, und er entwich heimlich aus der Stadt, sehr zum Schaden seiner zahlreichen Gläubiger. Diese Vorfälle — die Quittung Startzedels an Veit Stoß über 1265 fl. ist am 25. Mai des Jahres 1500 ausgestellt — müssen sich etwa im Jahre 1501 abgespielt haben. Daran schloß sich nun ein Zivilprozeß des Veit Stoß gegen Jakob Baner auf Herausgabe des Kapitals, das unser Meister auf Rat des Baner an Startzedel geliehen hatte. Veit Stoß verlangte 1121 fl. — den Rest hatte Startzedel vielleicht zurückgezahlt, oder er war Stoß aus der hinterlassenen Habe des Bankerotteurs erstattet worden — und erbot sich, seine zweifelhaften Ansprüche durch einen Schuldbrief Baners nachzuweisen. Um dieser Klage zum Siege zu verhelfen, verfiel Stoß, nach seinem eigenen Geständnis durch einen Barfüßermönch, seinen Beichtvater, verleitet, auf den verbrecherischen Gedanken durch Fälschung eines Schuldbriefes mit Baners Unterschrift und Siegel den Gegner vor Gericht zur Bezahlung zu zwingen. Wir wissen aus dem Protokoll der peinlichen Vernehmung des Veit Stoß (Anh. II, Nr. 57), daß er in der Fastenzeit des Jahres 1503 diesen Anschlag durchführte; er fälschte den Brief so geschickt, daß, nach dem Zeugnis der Akten, Baner selbst an die Echtheit des Schriftstückes zu glauben versucht war. Natürlich zog sich der Prozeß, den beide Teile zuerst vor Christoph Scheurl, dem Vater des bekannten Humanisten, einem Genannten des größeren Rates, aus-



Hans Brand. Grabplatte des Hl. Adalbert.
(1480—86; Roter Marmor). Gnesen; Dom.



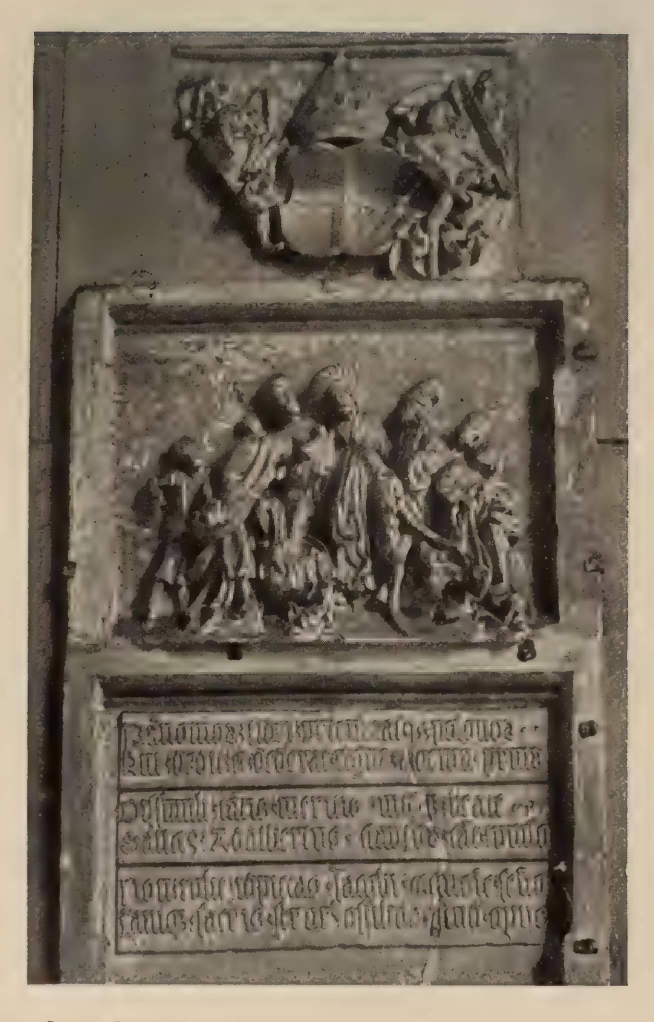
zutragen versuchten, nunmehr in die Länge. Baner wandte sich ans Stadtgericht; die Ansprüche des Veit Stoß wurden durch ein gerichtliches Urteil zurückgewiesen; Stoß appellierte, indes allmählich der Verdacht der Wechselfälschung auf ihn fiel. Sein schlechtes Gewissen veranlaßte ihn im Karmeliterkloster, in dem sein Sohn als Mönch lebte, eine Zufluchtsstätte zu suchen. Hier im Kloster trat nun sein Gegner, der wohl aus guten Gründen den peinlichen Handel niederschlagen wollte, mit dem Vorschlag eines Vergleiches an Stoß heran; Veit nahm dies Anerbieten an und erklärte in einem längeren Dokument, dessen Abschrift uns noch erhalten ist (Anh. II, Nr. 55), daß er nur irrtümlicher Weise seine Forderung gegen Startzedel auf Baner übertragen habe und auch nicht mehr an die Echtheit der gefälschten Quittung glaube; anderseits verzichtete Baner auf alle Ansprüche und Forderungen gegen Veit Stoß. Am 29. Oktober 1503 wurden diese Verträge im Beisein der Nürnberger Bürger Wilhelm Derrer, Peter von Watt und Hans Muggenhofer versiegelt; sie sollten bis zur Eröffnung des Endurteiles durch das Stadtgericht geheim bleiben. Vielleicht glaubte Stoß sich auf diese Weise vor aller Strafe zu sichern; freilich gab er durch das Schriftstück, wie durch seine Flucht ins Kloster ziemlich öffentlich seine Fälschung zu und zwang dadurch die Behörden gegen ihn gerichtlich einzuschreiten. Seine Bitte um Geleit an den Rat wurde abgeschlagen und vermehrte die Verdachtsmomente; so kam es, daß der allzu sorglose Veit Stoß auf offener Straße von den Stadtknechten verhaftet und ins Lochgefängnis geführt wurde, ehe sein Prozeß mit Baner vor dem Stadtgerichte endgültig entschieden war. Der Rat eröffnete ein peinliches Verhör gegen ihn und brachte ihn durch Drohungen und gütliches Zureden bald zu offenem Geständnis seiner Missetat. Inzwischen war das Gerücht von der Verhaftung des berühmten Bildschnitzers durch einen Schwiegersohn des Veit Stoß, den trotzigen Sohn eines aus Münnerstatt gebürtigen, aber in Nürnberg wohnenden Gerbers, der viele Beziehungen zu Gliedern der fränkischen Ritterschaft besaß, aus den Mauern der Stadt gedrungen: Jorg Trummer wandte sich von Münnerstatt aus — er scheint dort mit seiner Frau Katharina, der Tochter unseres Meisters, ansässig gewesen zu sein — an den Bischof von Würzburg und an den Ritter Betz von Romrodt zu Holzheim mit der Bitte, für Veit Stoß einzutreten; der Nürnberger Rat habe ihn, den alten „erlebten, forchtsamen biderman“ ohne alle Ursache gefangen nehmen lassen und unterstütze ihn nicht in seiner gerechten Klage gegen den betrügerischen Jakob Baner. Tatsächlich übersandten der kunstsinnige Würzburger Bischof, Lorenz von Bibra, und jener Herr von Romrodt die Briefe mit einigen, empfehlenden Worten dem Nürnberger Magistrate. Etwas Erfolg scheinen diese Fürbitten gehabt zu haben; wenigstens beschloß der Rat, Veit Stoß, der nach dem Gesetze allerdings durch den Betrug sein Leben verwirkt hatte, nur zu brandmarken und ihm die Erlaubnis zum Verlassen der Stadt gänzlich zu entziehen. Am 4. Dezember 1503 wurde Stoß öffentlich

von Henkershand durch beide Backen gebrannt. Gleichzeitig mußte er schwören, auf Lebenszeit in der Stadt Nürnberg zu bleiben.

Für unsere Zeit und unsere Anschauungen war die Strafe des Nürnberger Rates eine außerordentlich harte; um so mehr, als Veit Stoß einigermaßen mildernde Umstände zur Seite stehen. Denn Baner war, — darin stimmen alle Quellen überein, — über den schlechten Stand des Startzedelschen Handels unterrichtet und hatte Veit Stoß recht eigentlich veranlaßt, seinen feinen Betrug durch die plumpe Fälschung zu beantworten. Die Selbsthilfe war für die damalige Rechtsanschauung etwas so Gewöhnliches, daß es die Zeitgenossen durchaus nicht mit Abscheu erfüllte, wenn Stoß sich auf widerrechtliche Weise an dem geistigen Urheber seines Verlustes schadlos zu halten versuchte. Daher hatte wohl Christoph Scheurl nach seiner eigenen Überzeugung dem Veit Stoß eine gewisse Unterstützung in seiner Klage gegen Baner geliehen. Wenigstens scheint die Beweisaufnahme in einem gleichzeitigen Beleidigungsprozesse gegen Scheurl[337]) deutlich zu ergeben, daß er der Frau des Meisters geraten hatte, im Falle eines ungünstigen, gerichtlichen Ausganges die kaiserliche Gnade anzurufen; natürlich warf ihm der mißtrauische Rat Parteilichkeit vor. Ich glaube, Scheurl war, ebenso wie Jorg Trummer, der Ansicht, Stoß sei für sein verhältnismäßig leichtes Vergehen außerordentlich schwer bestraft worden; denn das Brennen durch beide Backen, eine schimpfliche Brandmarkung von Henkers Hand, bedeutete den Verlust jeder bürgerlichen Ehre auf Lebenszeit.

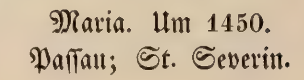
Wenn Veit Stoß, der noch in Krakau als ein demütiger und friedlicher Bürger gerühmt wird, in der Folgezeit immer wieder durch Klagen und Beschwerden den Rat und die Gerichte seiner Vaterstadt belästigte, so trug nicht zum wenigsten diese Erschütterung seiner ganzen, bürgerlichen Existenz die Schuld. Sein verletztes, persönliches Rechtsgefühl, mag man es auch mißleitet nennen, bäumte sich, wie in Kleists Michael Kohlhaas, trotzig gegen die Urheber seines Unglückes auf und aus dem friedlichen und geehrten Künstler ward der „unruhige und heillose" Bürger, über den sich gelegentlich die Schreiber der Nürnberger Ratsbücher beschweren.

Freilich spielte Stoß auch das Verhängnis von nun an übel mit. Sein Eidam Jorg Trummer, der sich zunächst nur durch Briefe und Fürbitten an den Bischof von Würzburg und den Ritter Betz von Romrodt für seinen Schwiegervater verwandt hatte, geriet durch den schimpflichen Ausgang des Stossischen Prozesses in höchste Erbitterung. Das Urteil der Nürnberger Gerichte erschien ihm als eine Beleidigung und Entehrung seiner Familie. Hatte er bis dahin in Münnerstatt die Seinen durch ein Geschäft, wir erfahren nicht recht welchen Charakters, ernährt, so gab er nun, kurz entschlossen, sein bürgerliches Gewerbe auf, forderte vom Nürnberger Rate in schroffster Form Genugtuung und suchte Zuflucht und Unterstützung bei Edelleuten und Fürsten, die aus eigensüchtigen, nicht recht lauteren Gründen eine

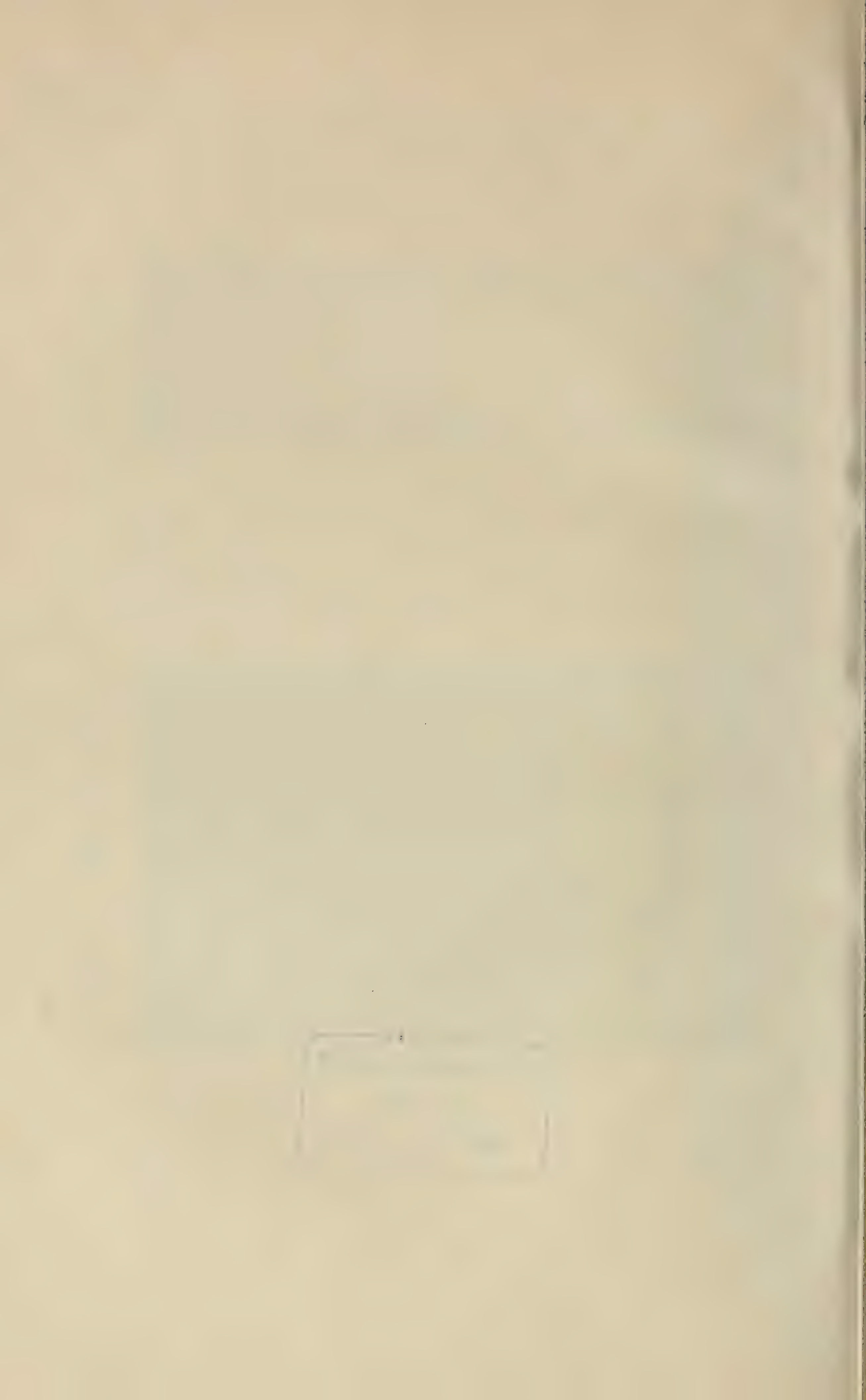


Hans Brand; Tumbenreliefs vom Hochgrabe des Hl. Adalbert (Sandstein). Gnesen; Dom.





Maria. Um 1450. Passau; St. Severin.



Fehde gegen die reichen Nürnberger Kaufleute beförderten. (Vgl. Anhang II, Nr. 84).

Die Riedtesel, zwei angesehene Ritter und Erbmarschälle des Landgrafen von Hessen, an die sich Trummer wandte, nachdem die Schreiben des Bischofs und des Herrn von Romrodt ohne Antwort geblieben waren, unterstützten seine Sache mit größerer Tatkraft. Sie versorgten ihn mit Briefen an den Nürnberger Rat, halfen ihm wohl auch mit Geld und Knechten und zwangen durch ihre Drohungen die Nürnberger Bürger, sich noch auf Jahre hinaus in unliebsamer Weise an dem Prozeß des Veit Stoß zu erinnern. Bald versuchte Trummer, um den sich alsbald eine Schar friedloser Gesellen gesammelt hatte, mit Gewalt sein Ziel zu erreichen; er plante Überfälle gegen die Nürnberger Handelszüge, welche auf der Reise zur Frankfurter Messe das Gebiet des Grafen von Hanau und der Landgrafen von Hessen durchziehen mußten. Ebenso eifrig betrieb der Nürnberger Rat, dem die Angelegenheit nunmehr bedrohlich erschien, den gerichtlichen Austrag seiner Klagen und Beschwerden.

Wie weit Veit Stoß in die Trummerfehde persönlich verwickelt war, erfahren wir nicht recht; am 29. Januar des Jahres 1504, also kurz nach seiner Brandmarkung, versichert er dem Nürnberger Rate, er wisse nichts von den Maßnahmen seines Schwiegersohnes, erklärt sich aber bereit, die Summe von 30 fl., die Trummer in seinem Interesse verzehrt haben wollte, auf eigene Rechnung durch den Rat von Münnerstadt ersetzen zu lassen, der, wie wir später sehen werden, bei Stoß ein Altarwerk bestellt hatte. Es ist für die Politik des Nürnberger Rates bezeichnend, wenn er von dem Inhalt dieses Stossischen Briefes nur soweit in seiner Antwort an Trummer und die Riedtesel Gebrauch macht, als er Stoß und seine Fürsprecher zu entzweien geeignet scheint; der vom Meister angebotene Ersatz des Geldes wird daher wohlweislich verschwiegen. Auch scheint man Stoß alsbald mitgeteilt zu haben, der Rat werde sich an seine Person halten, falls Trummer etwas Feindliches gegen die Stadt unternehmen wolle. Diese Worte und ein ungünstiges Urteil des Stadtgerichtes, das Veit für seine falsche Klage gegen Baner mit einer empfindlichen Geldstrafe belegte, veranlaßten ihn, heimlich zu Beginn des Jahres 1504 aus der Stadt zu fliehen; er eilte nach Münnerstadt zu seinen Verwandten und arbeitete dort im Dienst des deutschen Ordens am Hochaltare der Pfarrkirche. Der Rat verzieh ihm natürlich diese Flucht und den Bruch des gegebenen Versprechens nicht. Uns will es nun wunderbar erscheinen, wenn Veit Stoß sich in der Folgezeit immer wieder an den Nürnberger Rat mit der Bitte um Wiederaufnahme in den Stadtverband wendet, anstatt anderwärts sein Glück und seine Kunstfertigkeit zu versuchen. Den gebrandmarkten, ehrlosen Flüchtling hätte ungern eines der großen, bürgerlichen Gemeinwesen aufgenommen; Stoß mußte danach streben, sich, so gut es ging, mit der Stadt, die ihm den Makel an seiner bürgerlichen Ehre aufgedrückt hatte, zu vertragen. Schließlich war Veit

Stoß durchaus nicht der Mann, sein sauer erworbenes Vermögen und sein stattliches Haus ohne Weiteres fahren zu lassen. Inzwischen verbot ihm der Rat die Rückkehr, und seine Lage verschlimmerte sich unausgesetzt.

Jorg Trummer schickte, weil er angeblich keine Genugtuung von Nürnberg erhalten konnte, am 15. Februar des Jahres 1505 eine offene Absage an Jakob Baner und die Stadt Nürnberg; zugleich versuchte er allenthalben dem Nürnberger Handel durch Überfälle und Raub Abbruch zu tun. Die Stadt Nürnberg wandte sich nunmehr an den Kaiser. Schon am 14. April des Jahres 1505 erwirkte Erasmus Topler, Propst bei St. Sebald, einen kaiserlichen Achtbrief gegen Jorg Trummer, der freilich den räuberischen Gesellen und seine Begleiter nicht eben sehr erschreckte. Unter dem Druck dieser neuen Schmach schrieb aber Stoß noch einmal an den Rat; uns interessiert dieses Schreiben besonders, da wir es noch in vollem Umfange besitzen (Anh. 2, Nr. 85). Wir erfahren daraus, daß sich Stoß in Münnerstatt aufhielt; ferner hören wir, daß sich sein Verhältnis zu Trummer sehr verschlechtert hatte. Nach seiner Schilderung hatte der Bösewicht auf seine eigenen Schwiegereltern einen gewaltsamen Überfall versucht, nachdem er durch gütliches Zureden und Drohen kein Geld mehr erhalten konnte. Der Ton dieses Briefes ist außerordentlich unterwürfig und wehleidig. Er scheint auch seinen Eindruck auf den Rat nicht ganz verfehlt zu haben; zunächst zwar schlug man Stoß die am Schlusse ausgesprochene Bitte um gnädige Auflassung seines Bürgerrechtes gänzlich ab. Bald darauf aber erhielt der Stadtschreiber Johann Mühlbeck den geheimen Auftrag, mit Frau Christina zu unterhandeln; sie sollte sich persönlich beim Rate für ihren Mann einsetzen; vielleicht werde man ihm dann freies Geleit in die Stadt gewähren. Tatsächlich wurden, am 30. Mai 1505, Veit Stoß sechs Tage Geleit gegeben; ja am 2. Juni schrieb der Rat selbst an den Meister. Es schien ihm doch daran gelegen zu sein, den kunstfertigen Bürger nicht ganz zu verlieren; vermutlich genoß der schwer geprüfte Veit Stoß auch im Nürnberger Bürger- und Handwerkerstande einige Sympathien, wenn wir Scheurls und Heinrich Deichslers Berichten glauben wollen. Damit scheidet Stoß einstweilen aus der Trummerfehde aus; er begiebt sich vor dem 14. Juni 1505 wieder in die Stadt und unterwirft sich gehorsam der über ihn verhängten Strafe. Veit muß von neuem bei Gott und den Heiligen schwören, ohne Bewilligung des Rates nicht aus der Stadt zu gehen; dazu wird er mit einer vierwöchigen Turmhaft bestraft, die er nur zur Hälfte mit Geld ablösen durfte. Seine Bitte, zur Abstellung der Trummerfehde bei den Herren und Edelleuten, die ihm Unterstützung zugesagt hatten, vorsprechen und zu diesem Zweck ein Jahr lang die Stadt ungehindert verlassen zu dürfen, wird ihm abgeschlagen; doch solle er, falls es sich nötig mache, drei oder vier Wochen Frist zu diesem Zwecke erhalten. Der Rat war offenbar mit dem Wiedereinkommen des Veit Stoß sehr zufrieden; konnte er doch nun hoffen, den lästigen Handel bei-

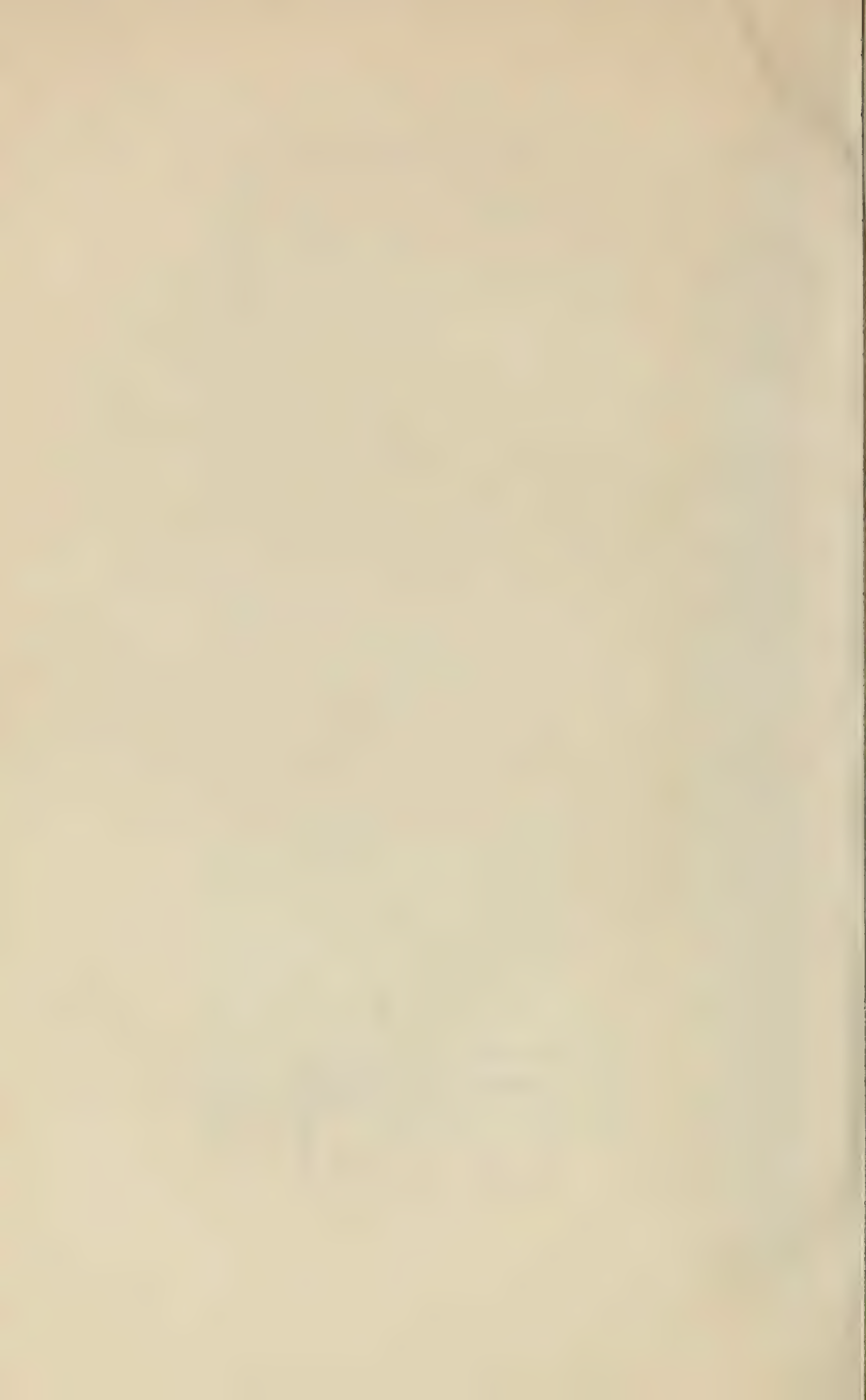
zulegen, nachdem er Stoß selbst wieder in seiner Gewalt hatte und eine Versicherung des Meisters, mag sie auch aus der Not der Umstände entsprungen sein, besaß, daß Stoß selbst die Strafe des Rates als gnädig empfinde. Dafür machte Jorg Trummer auch weiterhin der Stadt viel zu schaffen. Seine Beschützer, die Riedtesel, hatten sich an den Grafen von Hanau mit der Bitte gewendet, die Fehde gerichtlich zu entscheiden, und der Nürnberger Rat hatte sich am 8. März 1505 zu diesem Austrag entschlossen. Gar bald mußte er indes erkennen, daß seine Gegner nur eine neue Ausflucht ersonnen hatten, um den Prozeß möglichst zu verschleppen und während der Zeit dem Nürnberger Handel übel mitzuspielen; der Graf von Hanau war nämlich auf längere Zeit außer Landes gezogen und auf sein Urteil war zunächst nicht zu rechnen. Nun beschloß der Rat ungesäumt den Landgrafen von Hessen, den Landesherrn der Riedtesel, um seinen Spruch zu bitten. Landgraf Wilhelm von Hessen erklärte sich auch bereit und es begann ein langwieriger Prozeß vor dem fürstlichen Gericht zu Cassel und Marburg, der viel Geld verschlang, aber trotz alles redlichen Bestrebens des Landgrafen die lästige Angelegenheit nicht aus der Welt schaffen konnte. Aus den zahlreichen Klagschriften, den Zeugenvernehmungen usw., die wir aus den Jahren 1505 bis 1508 besitzen, können wir uns in die verwickelte Angelegenheit einen klaren Einblick verschaffen; es lohnt nicht recht auf die Einzelheiten einzugehen. Natürlicher Weise war der Rat völlig im Recht; Trummers Klagen wurden abgewiesen; aber der Schutz der Riedtesel und sein trotziger Mut veranlaßten ihn zu immer neuen Einsprüchen und Berufungen. Wir erfahren von keinem endgültigen Urteil und müssen annehmen, daß beide Teile nach dem letzten Gerichtstag, dem 17. Mai 1508, ungeeint auseinander gingen. In der Folgezeit hielt sich Jorg Trummer an seinen Schwiegervater und klagte beim Nürnberger Stadtgericht auf Ersatz seiner Mühen und Kosten. Wahrscheinlich wurde er auch hier mit seinen Klagen zurückgewiesen; wir wissen nur, daß Jorg vom 17. April 1509 bis zum Ende des Jahres wegen dieses Prozesses freies Geleit vom Nürnberger Rate erhielt. Auch die Riedtesel klagten gegen Veit Stoß und drangen auf die Herausgabe von 60 fl. für den gewährten, rechtlichen und leiblichen Schutz; aber unser Meister war in Geldangelegenheiten durchaus nicht freigebig und erbot sich nur zu ordentlicher Entscheidung dieser Forderung vor dem Stadtgericht. Am 15. September 1511 teilte der Rat den Rittern, wiewohl er dieser Antwort „nicht gefallens trage", die Weigerung des Veit Stoß brieflich mit. Inzwischen hatte Trummer im Herbste des Jahres 1510 neue Überfälle gegen Nürnberger Kaufleute, die von der Frankfurter zur Leipziger Messe zogen, unternommen; die Nürnberger scheinen also weder mit Recht, noch mit Gewalt irgend etwas gegen den lästigen Gegner ausgerichtet zu haben. Im Jahre 1515 bat dann der Gerber Hans Trummer von Münnerstatt, der Vater des Geächteten, um Begnadigung seines Sohnes, und der Rat erklärte sich dazu bereit, falls Jorg seinen Raub wieder herausgebe.

Danach wandte sich Trummer zu Beginn des Jahres 1517 an einen neuen Beschützer, den Grafen Hermann von Henneberg; wieder entwickelte sich ein reger Briefwechsel zwischen dem Rate und dem Grafen; aber der Rat hielt es für vollkommen zwecklos, nach der erfolglosen Klage beim Landgrafen von Hessen die Kosten für einen neuen Prozeß auflaufen zu lassen und schlug den angebotenen Gerichtstag zu Römhild ab. Schließlich erhielt Trummer 8 Tage Geleit, um nochmals seine Klage gegen Veit Stoß auf Herausgabe einer Entschädigung in Höhe von 500 fl. anzustrengen. In der Folgezeit verschwindet Trummers Name aus den Nürnberger Akten; vielleicht ist er damals plötzlich gestorben. Seine Familie ließ er in großer Not zurück; Frau Katharina, die Tochter des Veit Stoß, war tot; im Jahre 1521 tritt dann ein Schwiegersohn des fehdelustigen Jorg, der Nürnberger Goldschmidt Sebald Gar, in Erbschaftsstreitigkeiten auf; er vertritt die Rechte seiner Frau Ursula, der Enkelin des alten Meisters, und scheint, wie wir noch später hören werden, sein ganzes Leben hindurch arg durch die Schulden bedrückt worden zu sein, die sein Schwiegervater aufgehäuft hatte[473].

Heute erscheint diese lange Fehde zwischen der Stadt Nürnberg und einem einzelnen, trotzigen Reitersmann einigermaßen unverständlich; jedenfalls ist die Rolle der reichen Handelsstadt keine sehr glückliche, und ebenso wenig ruhmvoll ist das Verhalten jener Herren und Edelleute, die den Kaufleuten gar zu gerne etwas am Zeuge flicken wollten. Jedenfalls bereitete Stoß, der sich notgedrungen mit seiner Vaterstadt ausgesöhnt hatte, dieser Handel immer wieder Unruhe, Kummer und Sorgen; die Stellung zwischen dem einigermaßen gereizten Nürnberger Rate und dem habgierigen Schwiegersohn verbitterte ihm sein ferneres Leben. Ich habe die Angelegenheit ausführlich erzählt, weil sie das milde Urteil vieler Zeitgenossen über die Fälschung des Veit Stoß bestätigt, überhaupt für die Rechtsauffassung der Zeit sehr bezeichnend bleibt und für das gelegentliche Hervortreten kleinlicher Charakterzüge im Leben des Veit Stoß eine Erklärung bietet. Natürlich warfen diese traurigen Begebenheiten einen Schatten auf die Tätigkeit und das Leben des Meisters; sie erklären, weshalb seine älteren Söhne nicht in einer Stadt ansässig wurden, wo der Makel der Ehrlosigkeit und des Friedensbruches auf ihrer Familie lastete.



Veit Stoß. Passionsreliefs für Paul Volckamer (1499; Sandstein.) Nürnberg; St. Sebald.



# 6. Abteilung.

## Die Arbeiten in Münnerstatt und Nürnberg 1503—1511.

In der unruhigsten Zeit seines Lebens führte Stoß eine Arbeit aus, die in seinem Werke völlig vereinzelt dasteht; es sind die gemalten Tafeln vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Münnerstatt. Durch seinen Schwiegersohn Jorg Trummer und durch dessen Familie hatte Stoß offenbar schon im Jahre 1502 Beziehungen zu dem Komtur des Deutschen Hauses, Nikolaus Molitor, dem Pfarrer Johann Kung (König) und der Gemeinde in Münnerstatt angeknüpft. Wir besitzen zwar nur ein undatiertes Quittungskonzept über die Bezahlung von 220 fl. für „ein tafeln in der Pfarkirchenn auf dem hohen altare zu vassen, zu malen, vergulten und auszubereiten"; da sich aber Stoß am 29. Januar 1504 erbietet, den Münnerstättern 30 fl. an ihrer Arbeit abzulassen, falls sie mit dieser Summe seinen Schwiegersohn Trummer befriedigten, muß einerseits die Arbeit spätestens im Jahre 1503[338]) begonnen und jedenfalls zu Beginn des Jahres 1504 noch nicht vollendet worden sein. Es ist nicht uninteressant, Veit Stoß in dieser Zeit im Gebiete des kunstsinnigen Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra wirken zu sehen, dem Münnerstatt zur Hälfte gehörte; auch Beziehungen des Meisters zur Künstlerschaft der Stadt Würzburg sind uns durch obengenannte Quittung verbürgt; denn die vorsichtige Gemeinde von Münnerstatt forderte, daß zwei sachverständige Meister des Malerhandwerks zu Würzburg die Tafel prüfen sollten, ehe sie dem Meister den ausbedungenen Preis bezahlte. Wahrscheinlich war auch der Wunsch, die begonnene Arbeit in Münnerstatt zu vollenden, ein Grund für Veit Stoß, die Stadt Nürnberg zu Anfang des Jahres 1504 heimlich zu verlassen.

Man hat nun in Münnerstatt unter den noch erhaltenen Werken nach Arbeiten des Veit Stoß geforscht; Weizsäcker und Daun glaubten in einem Kreuzigungsrelief, das jetzt in den neugotischen, 1834 zusammengestellten Hochaltar eingefügt ist, die Hand des Meisters zu erkennen[339]). In dem Kontrakte ist aber von Schnitzwerk durchaus nicht die Rede, und dieses kleine Bildwerk scheint von einem unterfränkischen Schnitzer, etwa der Würzburger Gegend, gearbeitet zu sein; es zeigt in dem überlangen Kruzifix mit den Sförmig geschwungenen Schurzenden entfernte Anklänge an Riemenschneiders Art[340]).

Dagegen hängen an der Südwand des Chores jene merkwürdigen Altarflügel mit vier Szenen aus der Legende des heiligen Kilian. In Tempera auf Tannenholz gemalt, fallen sie durch ihre gewaltsamen Bewegungen, die eckigen Umrisse und ihre bunte, aber nicht grelle Farbigkeit auf; sorgfältig ist der Körper bis ins Kleinste zeichnerisch durchmodelliert; Köpfe und Hände haben einen bräunlichen oder gelblichen Ton[341]). Wir kennen diese knochigen Hände mit ihrer diffusen Bewegung und ihren starken Gesten; engste Beziehungen zu den Stossi-

schen Kupferstichen werden deutlich; wir haben tatsächlich eigenhändige Malereien des Veit Stoß vor uns, die einzigen, malerischen Werke neben den Stichen, welche uns einigermaßen unberührt erhalten geblieben sind. Der Zusammenhang mit den plastischen Arbeiten von der Jahrhundertwende ist ohne Weiteres deutlich; daneben fallen die malerischen Vorzüge der Tafeln auf; eine sehr unwirkliche, aber nicht übermäßig grelle Färbung mit ziemlich hellen, gebrochenen Tönen, in denen Rosa, Purpur und ein starkes Gelb, ähnlich wie bei den Tafeln der oberpfälzischen Malerschule, eine Rolle spielen, verleiht ihnen einen eigenartigen Reiz; man fühlt sich etwa an die Wirkung farbiger Glasgemälde der Nürnberger Schule erinnert. Mit Sorgsamkeit sind alle dekorativen Einzelheiten ausgeführt; Stoffmuster, Marmorierung, Schmuck sind mit Emsigkeit eingetragen. Der Raum bleibt dafür gänzlich vernachlässigt und erscheint, da reiche, verdeckende Faltengewänder fehlen, einigermaßen leer.

Den Inhalt der vier Tafeln bildet die Legende des heiligen Kilian, der den Frankenherzog Gozbert auf dem ersten Bilde ermahnt, die blutschänderische Ehe mit seiner Schwägerin Gailana aufzulösen; die Herzogin bestimmt auf dem zweiten Bilde ihren Kastellan und Koch den Heiligen zu ermorden. Der dritte Flügel zeigt die Ermordung des Frankenapostels und seiner Begleiter Totnan und Colonat; die Strafe des Himmels für diesen Mord stellt die letzte Tafel vor Augen: der Teufel führt die verbrecherische Herzogin durch die Luft davon, der Kastellan stürzt sich in sein Schwert und der Koch beißt sich aus Reue die Finger ab, mit denen er sündigte.

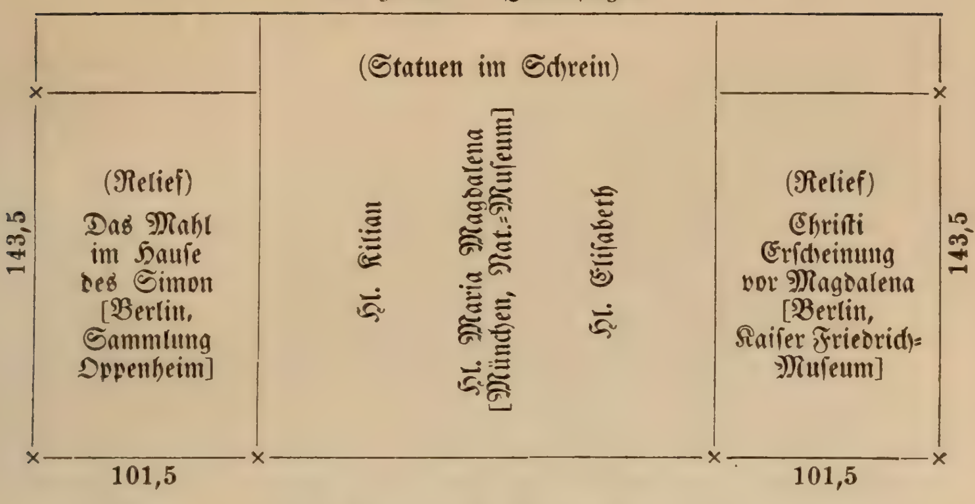
Leider sind die Bilder arg nachgedunkelt und grausam beschnitten; wie die Rankenguirlande in den oberen Zwickeln und die oft zur Hälfte fehlenden Figuren beweisen, ist aus unbekannten Gründen dreimal auf der rechten, einmal auf der linken Seite ein wesentliches Stück abgesägt worden. Wann das geschah, ist nicht zu bestimmen; jedenfalls ist die Änderung der Maße zu berücksichtigen, wenn wir an die Rekonstruktion des von Stoß bemalten Altares gehen[342]. Der Kontrakt des Pfarrarchivs meldet ja ausdrücklich, daß Stoß den Hochaltar im Chore zu fassen, zu malen und auszubereiten hatte. Die Annahme Weizsäckers, Stoß habe den Kreuz- oder Laienaltar im Choreingange geschnitzt und gemalt, widerspricht völlig dem Wortlaut der erhaltenen Verträge. Es ist unzweifelhaft derselbe Altar gemeint, den Tylmann Riemenschneider nach den erhaltenen Quittungen aus dem Jahre 1492 im Auftrage der Münnerstätter Gemeinde nach eigener Visierung schnitzte und aufrichtete[343]. Er erhielt dafür nur 145 fl., außerdem Eisenwerk und Transportkosten von Würzburg her vergütet; ferner enthalten diese Quittungen nur die Anweisung für die Schnitzereien und die Reliefs der Innenflügel; von Farbe und Bemalung spricht nur eine irrige, später hinzugefügte Aufschrift des einen Dokumentes. Wir müssen deshalb annehmen, daß Riemenschneider, der ja wohl nicht gelernter Maler war, hier wie in anderen Fällen nur die





Veit Stoß. Passionsreliefs des Paul Volckamer.
(Ausschnitte.) Nürnberg; St. Sebald.

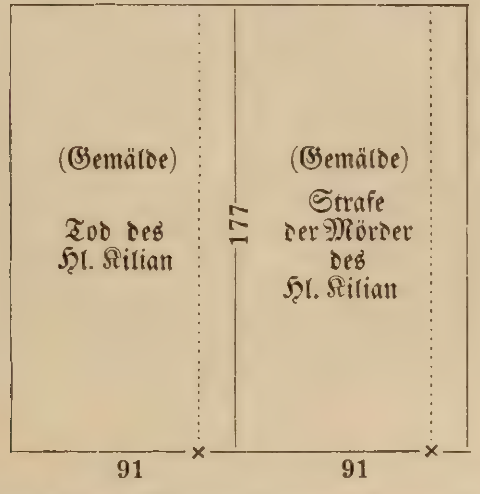



Bei geschlossenen Innenflügeln.




Bei geschlossenen Außenflügeln.




Schema des Münnerstätter Hochaltars.

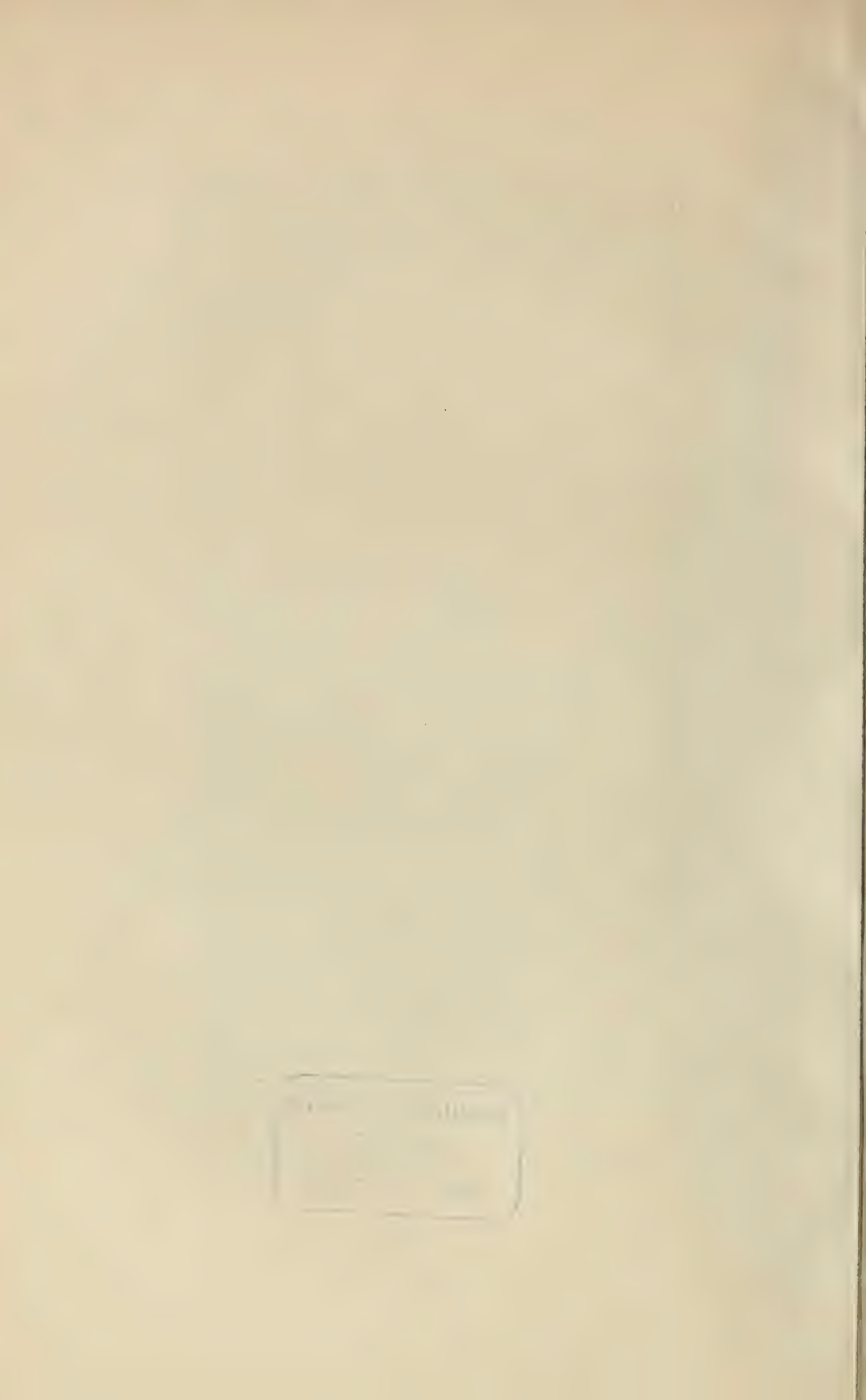
ungefaßten Schnitzfiguren der heiligen Maria Magdalena, des heiligen Kilian und der heiligen Elisabeth, sowie die Figuren des Gesprenges und des Sarchs arbeitete; außerdem hat er die Flügel mit den vier Reliefs aus dem Leben der Maria Magdalena gefertigt. Diese Figuren sind noch teilweise in der Kirche zu Münnerstatt vorhanden; nur das Mahl im Hause des Simon und die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena sind in die Sammlung Oppenheim und in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gewandert. Alle wurden nach Wortlaut des Vertrages von Veit Stoß, etwa 10 Jahre nach ihrer Aufstellung, bemalt und vergoldet. Dazu mußte Stoß für die Außenflügel, entsprechend den vier Reliefs aus der Magdalenen-Legende, vier Szenen aus dem Leben des Frankenapostels Kilian malen, dem ja gerade der Hochaltar geweiht war.

Freilich ist es heute nicht leicht, nachdem die Gemälde und Reliefs in ihren Abmessungen verändert und neu gerahmt worden sind, den alten Zustand zu ermitteln. Den Höhenabmessungen der geschnitzten Tafeln (143,5 cm) entsprechen die Höhen der Gemälde (177 cm) durchaus nicht; denn die Laubwerkbaldachine der Reliefs sind verloren. Anderseits sind die Kiliansbilder schmäler (91 cm breit) als die Tafeln der Magdalenenlegende (101,5 cm breit); ich habe ja vorhin auf die grausame Verstümmelung des Stossischen Werkes hingewiesen. Wir können aber auf Grund der einwandfrei erhaltenen Urkunden ein Werk notdürftig rekonstruieren, an dem Tylman Riemenschneider und Veit Stoß nacheinander tätig waren. Es bleibt bedauerlich, daß heute nur noch Trümmer erhalten sind[344].

Während Stoß in Münnerstatt Arbeit leistete, war in Nürnberg am 5. Juni 1504 sein geheimer Vertrag mit Baner (vom 29. Oktober 1503) auf Gerichtsbeschluß eröffnet worden (Anh. II, 77). Nach Vollendung der Gemälde ereilte dann unseren Meister die Reue; er sah, wie das Vorgehen seines Schwiegersohnes seine künstlerischen und kaufmännischen Interessen schwer schädigte; sein Vermögen befand sich in der Hand seiner Gegner. Die Reichsacht wurde über Jorg Trummer verhängt, und war sie auch damals zum leeren Gespenst geworden, Veit Stoß erstrebte nun mit allen Kräften wieder eine friedliche Lösung; wir haben oben gesehen, wie er sich von Trummer gänzlich lossagte und auf Fürbitte seiner Gattin freies Geleite nach Nürnberg erhielt. Er unterwarf sich einer Haftstrafe für seinen Eidbruch und erhielt alsdann die Erlaubnis, sechs Wochen zu Abstellung seiner Fehde gegen Baner die Stadt zu verlassen. Vom 18. Juni 1505 ab treffen wir Stoß wieder ständig in Nürnberg an; am 24. Juli wurde er gezwungen seine Turmhaft anzutreten. Von diesem Jahre ab wissen wir mit voller Sicherheit, daß Stoß auswärtige Arbeiten nicht an Ort und Stelle ausführen konnte; zudem mag damals seine Werkstatt sehr zusammengeschmolzen sein; offenbar verließ auch sein Sohn Stanislaus, der im letzten Viertel des Jahres 1505 sich als Bildschnitzer in Krakau niederließ, damals wegen des Niederganges der väterlichen Werkstatt Nürnberg auf lange Zeit.



Veit Stoß. Herzogin Gailana stiftet den Mord des Hl. Kilian an. Flügelgemälde vom Hochaltar. Münnerstatt; Pfarrkirche.



Wir entnehmen auch aus einigen Prozessen, die Veit Stoß gegen alte Schuldner anstrengt, daß seine Tätigkeit zunächst eine recht begrenzte war. So beauftragte er seinen Sohn, den Karmelitermönch Andreas, der zum Studium des kirchlichen Rechtes seit dem Jahre 1504 verschiedene Universitäten aufsuchte, in Krakau eine Schuld von 6 fl. bei einem gewissen Stanislaus Jedwath einzutreiben (Anh. II, Nr. 94). Dann klagte er gegen den Maler Hans Traut von Speier wegen einer alten Forderung von 18 fl., die ihm am 6. August 1505 gerichtlich zugesprochen wurde[345]).

Gewiß war es Stoß bei der Ausübung seiner Kunst äußerst unbequem, an Nürnberg gebunden zu sein, und er begrüßte mit Freuden die Erlaubnis des Rates, nach Frankfurt zur Fastenmesse des Jahres 1506 ziehen zu dürfen. Freilich scheint Veit dadurch der Mut wieder sehr gewachsen zu sein; er begann bei seiner Rückkehr den Rat mit allen möglichen Anliegen und Forderungen zu belästigen, die ihn bei der Obrigkeit sehr unbeliebt machten. Zunächst wurde ihm ein Gesuch vom 20. März des Jahres 1506 rundweg abgelehnt; die Bitte um volle Freizügigkeit und die Erlaubnis, ein Gedächtnisbild an einem Pfeiler der Sebalduskirche anbringen zu dürfen, erschien allzu unbescheiden; dazu wurde er ermahnt, sich seiner Unschuld in der Banerschen Sache nicht allzu laut zu rühmen. Für diesen Verweis rächte Stoß sich in etwas plumper Weise durch eine umfangreiche Rechnung für Arbeiten, die er angeblich im Auftrage und zum Besten der Stadt geleistet hatte. Es handelte sich in erster Linie um das in der Stoßliteratur viel besprochene, große „Pruckenwerk", das Veit für die Stadt geliefert haben wollte; für diese Arbeit forderte er nach dem Wortlaut des Kontraktes ein jährliches Leibgeding von 150 fl. Er behauptete ferner, das bestellte Werk schon vor acht Jahren vollendet zu haben und forderte für diese Zeit die rückständige Bezahlung; dazu sei ihm der Rat für ein kleines „Pruckenwerk" 34 fl. schuldig. Stoß bat zur Entscheidung des Streites sachverständige Baumeister der Städte Köln, Straßburg, Augsburg oder Ulm heranzuziehen; bewillige der Rat seine Forderungen nicht, so sollten beide Werke abgebrochen werden; das kleinere „Pruckenwerk" hoffe er auch, falls es dem Rat nicht gefalle, beim König Maximilian, beim Pfalzgrafen oder anderwärts zu verkaufen. Dann berechnete er seine Aufwendungen für das große Werk; 30 fl. für Eisenwerk, 25 fl. für Arbeitslöhne habe er ausgelegt; der Rat habe ihm nur das Holz geliefert. Der Rat weigerte sich gänzlich, diese Forderungen anzuerkennen: Stoß habe das große Werk durchaus nicht nach dem Wortlaut des Kontraktes ausgeführt, er habe es gar nicht anfertigen können; man wolle ihm nur die Auslagen für Arbeitslöhne ersetzen und das Ganze in seinem Beisein abbrechen lassen. Auch für das kleinere Pruckenwerk sei man ihm nichts zu bezahlen schuldig; man werde es aber auch niederreißen lassen (Anh. II, Nr. 101).

Der dunkle Inhalt dieser Forderungen und Ratsbeschlüsse hat die Stoßforscher von jeher zu gewagten Phantasien angeregt. Man ver-

stand zunächst unter „Prucken" nur ein Gerüst und glaubte irrigerweise, Veit Stoß habe ein Modell für das Sebaldusgrab geliefert. Daun glaubte an eine Brückenanlage bei Überschwemmungen[346]); sicherlich handelte es sich, wie es ja aus dem Wortlaut hervorgeht, um eine Überbrückung des Pegnitzflusses, der durch seinen sandigen Grund den Nürnberger Baumeistern stets zu schaffen gemacht hatte. Da aber nach dem Wortlaut nicht von einem Steinbau, sondern von einem hölzernen Bauwerk, das durch eiserne Klammern zusammengehalten wurde, die Rede ist, so gewinnt die Hypothese A. Gümbels, der an den Bau des Spitalflügels zum Heiligen Geist, der die Pegnitz überbrückt, denken möchte, einige Wahrscheinlichkeit. Freilich wird es sich nur um den Versuch gehandelt haben, durch Abdämmen des Wassers und durch Aufstellung eines großen Lehrgerüstes den Bau eines mächtigen Brückenpfeilers inmitten des Bettes der Pegnitz vorzubereiten. Offenbar war das kleine Brückenwerk, über das der Rat nach Stoß' Angabe sein Gefallen geäußert hatte, eine kleine, modellartige Ausführung des großen Projektes, die den Stadtbaumeister ermutigt hatte, Veit Stoß die Ausführung des Ganzen im Jahre 1498 zu übertragen. Nach dem hohen Preise, der für die Arbeit ausgesetzt war, scheint es sich um eine äußerst schwierige, technische Aufgabe gehandelt zu haben. Daß ein Bildschnitzer sich mit dieser Angelegenheit befaßt, darf uns nicht befremden; denn die Künstler jener Zeit waren vielseitige Leute; schon am 9. Mai 1478 unterstützte der Rat den Bildschnitzer Ullrich bei seinem Versuche, mit Hilfe eines Gerüstes an einem der Stadttürme Wasser in die Höhe zu bringen. Stoß war, trotzdem wir darüber nichts Näheres wissen, mit der Arbeit des Steinmetzen und des Baumeisters einigermaßen vertraut. Einmal beweisen das die Krakauer Nachrichten: die Bitte des Krakauer Rates beim Bau der Kirchen oder der Stadt beratend mitzuwirken, sein Auftreten als Schiedsrichter zwischen streitenden Bauhandwerkern; endlich hören wir auch in Nürnberg am 5. November 1509, nachdem Stoß durch kaiserliches Dekret seine bürgerliche Ehre zurückerhalten hatte, von einer ähnlichen Angelegenheit. Beim Bau der Kirche zu St. Sebastian vor der Stadt war es zu Streitigkeiten zwischen dem Kirchenpfleger Sebald Schreyer und dem Nürnberger Rate gekommen; auf Beschluß des Rates wurde das Gutachten des Veit Stoß eingeholt, um danach zu bestimmen, wie hoch die Mauer der Kirche noch aufgeführt werden dürfe, ohne ihrer freien Lage wegen einem Belagerer zum Bollwerk gegen die Stadt Nürnberg zu dienen[347]).

Daß es sich um einen Brückenbau oder um Ähnliches gehandelt hat, geht aus zwei weiteren Forderungen hervor, die Stoß dem Rate gleichzeitig vorlegte; er verlangte 50 fl. für die Ausbesserung eines steinernen Brückenpfeilers in der Rednitz bei Stein in der Nähe von Nürnberg, den er seinerzeit auf Befehl des Herrn Paul Volkamer und Ullrich Gruntherr befestigt habe (vergl. Ratsbuch 1498 Fol. 21; Beschluß vom 17. Juni 1498). Endlich forderte er 10 fl. für seinen guten, polnischen Wagen, den Seitz Pfintzing, der Stadtbaumeister, in Gebrauch

habe. Der Rat bewilligte ihm nur 10 fl. für den Brückenpfeiler und versprach, sich wegen des Wagens zu erkundigen; Veit Stoß aber war aufs höchste gereizt und behauptete, ein Augsburger Meister, der gelegentlich den Ulmern seinen sachverständigen Rat in einer Bauangelegenheit gegeben habe, sei zum Dank dafür mit 50 fl. jährlichen Leibgedings ausgestattet worden; er beantrage daher die Entscheidung auswärtiger Meister und beharre auf seinen Forderungen. Der Rat, der in dieser Angelegenheit vielleicht doch nicht ganz rein dastand und wohl auch seinerseits den Abmachungen des Kontraktes nicht nachgekommen war, hörte inzwischen von irgend welchen unberufenen Zeugen, Veit Stoß wolle mit Gewalt sein Recht ertrotzen und ließ ihn deshalb kurzer Hand am 28. März verhaften. Nach Deichslers Zeugnis[348]) gab man ihn aber schon in der nächsten Woche wieder frei, da er nur von seinen Gegnern verleumdet worden sei. In einem demütigen Briefe, der uns noch erhalten ist, hatte Stoß als Gefangener sich dem Urteile der Obrigkeit vollkommen unterworfen und sich erboten, vor den Städten Weißenburg und Windsheim nach dem Wunsche des Rates die strittige Angelegenheit entscheiden zu lassen. Der Rat teilte ihm darauf in entgegenkommender Form mit, man werde sich seiner Hilfe in städtischen Angelegenheiten wieder bedienen, falls man seiner bedürfe.

Inzwischen traf zum nicht geringen Ärger des Nürnberger Rates die Nachricht ein, Veit Stoß habe vom Kaiser einen Gnadenbrief erlangt, der die erlittene Brandmarkung aufhebe und seinen bürgerlichen Ruf wieder vollkommen herstelle; man war sehr gekränkt durch diesen Eingriff in die städtische Rechtsprechung und ließ dem Künstler zunächst sagen, man würde es gerne sehen, wenn er von dem Mandate aus eigenem Ermessen keinen Gebrauch machen wolle. Darauf ließ sich Stoß natürlich nicht ein; die öffentliche Bekanntgabe des Briefes wurde ihm aber vom Rate am 1. Oktober 1506 untersagt. Auch als Veit Stoß zwei Jahre später, am 20. Oktober 1508 bat, wenigstens den Meistern und Gesellen der Bildschnitzerkunst, die sich noch in seiner Werkstatt zu arbeiten weigerten, durch einen Stadtknecht zusammenrufen und ihnen das kaiserliche Mandat vorlegen zu dürfen, erhielt er den ablehnenden Bescheid, er könne sich selbst des Briefes nach seiner Notdurft bedienen; der Rat möge aber die Bildschnitzer nicht zwingen, bei ihm zu arbeiten. Gegen Schmähungen werde man ihn, wie sichs gebühre, schützen. — Auf welchem Wege Veit Stoß den Kaiserlichen Gnadenbrief erlangt hat, ob durch alte Beziehungen aus der Zeit Nicolaus von Leyens, ob durch Christoph Scheurl oder den kaiserlichen Sekretär Anton Stoß, den ich für einen Verwandten unseres Meisters halten möchte, können wir nicht mehr entscheiden. In ursächlichem Zusammemhang mit dieser Begnadigung steht jedenfalls ein Auftrag, den Kaiser Maximilian in Ulm — nach Gümbels Feststellung zwischen dem 21. und 25. Februar des Jahres 1507 — unserem Meister erteilte[349]). Wir wissen nur von dieser Tatsache und der Erlaubnis des Rates, in Geschäften des Kaisers eine Meile Weges im Umkreise der Stadt bei Tage ungehindert zu

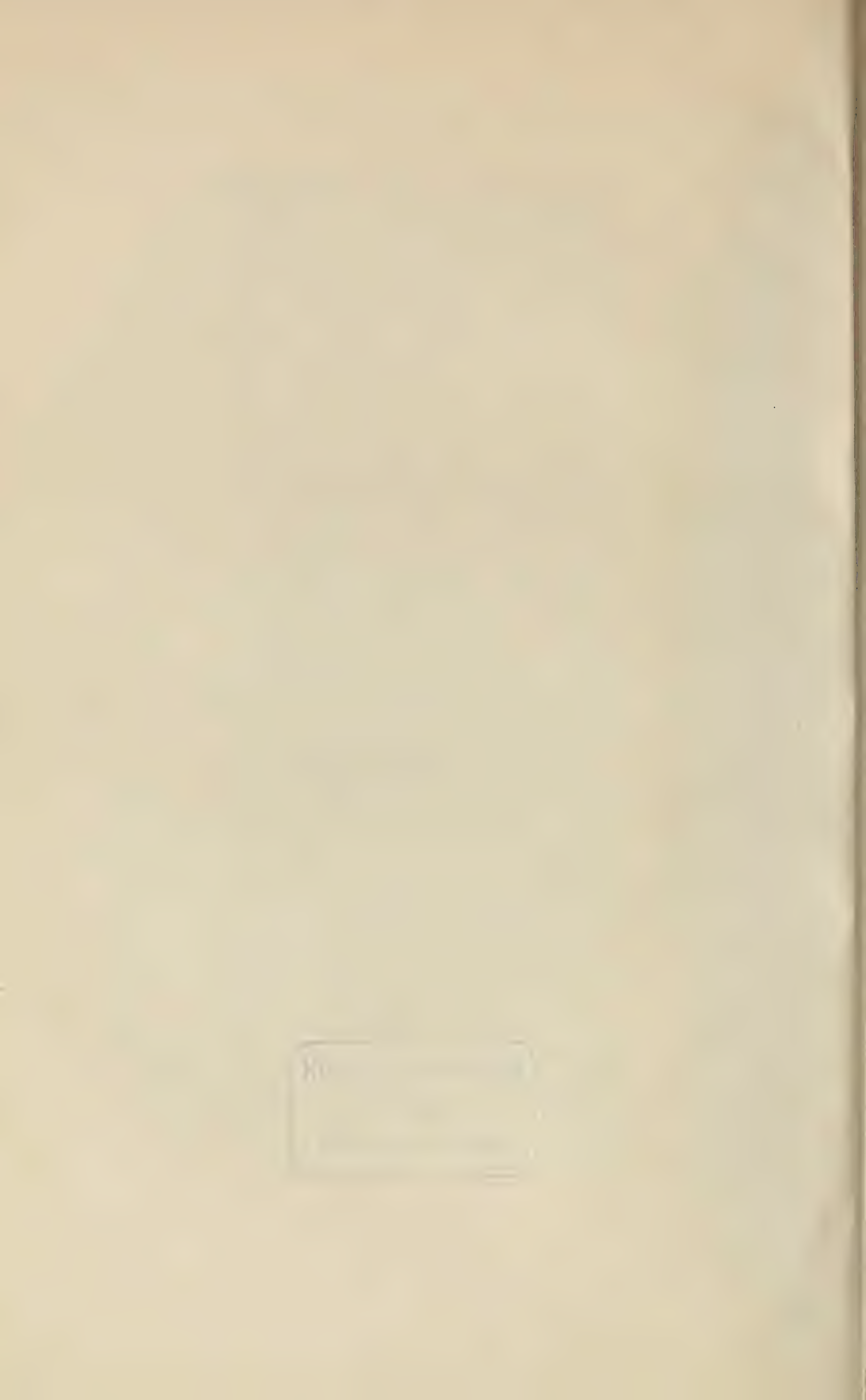
wandern. Vermutlich plante der Kaiser schon damals, Veit Stoß an seinem prunkvollen Grabmale in Innsbruck mitarbeiten zu lassen; der Künstler erhielt offenbar deshalb von der Stadt die Erlaubnis, die städtischen Lehmgruben vor den Toren Nürnbergs aufzusuchen, um Modelle und Formen für den Bronzeguß anzufertigen.

Ermutigt durch die Gnade des Kaisers ging Stoß von neuem an die Arbeit. Die kaiserlichen Aufträge konnte er zwar erst viele Jahre später durchführen; zunächst beschäftigten ihn einige Statuen, die ihm Nürnberger Bürger in Auftrag gaben. Vielleicht versuchte Veit Stoß seinen alten Plan, den Sebalder Chorumgang auf Geheiß einiger frommer Patrizier mit Statuen zu schmücken, weiter durchzuführen. Ihm selbst war ja vom Rate im Jahre 1506 verboten worden, auf eigene Kosten ein Gedächtnisbild daselbst aufzustellen; dafür durfte er jetzt auf Kosten eines Gliedes der Familie Tucher den großen Apostel Andreas anfertigen, der ohne Meisterzeichen und Jahreszahl an dem Pfeiler rechts vom zweiten Fenster auf der linken Seite des Chorumganges steht. In der Fassung und der Erscheinung erinnert die knorrige Figur an den Schmerzensmann und die Schmerzensmutter vom Jahre 1499; doch übertrifft sie beide durch die gemessene Ruhe und eine besonders liebevolle, ganz eigenhändige Durchbildung. Der Stillstand in der Altarproduktion hat Stoß durchaus nicht geschadet; sein Unglück scheint ihm die künstlerische Frische nicht geraubt zu haben; eine gewisse monumentale Geschlossenheit, die früheren Werken abgeht, liegt in diesem Werke. Die Faltenkaskade des mit den Fingerspitzen der linken Hand gerafften Mantels ist geschickt zur Verhüllung des gewaltigen Kreuzes verwendet, auf das sich der Apostel lehnt. Freilich giebt die zaghafte Schrittstellung eben nur einen erwünschten Anlaß, das nackte Bein mit allen Adern und Falten zu zeigen. Der Kopf mit den wallenden Locken und dem breiten, fließenden Barte ist aber ganz prächtig gelungen; auf Bemalung ist sehr zum Vorteile des Ganzen verzichtet; nur die Augensterne sind eingezeichnet[350]. Uber den Stifter des Werkes möchte ich eine Vermutung aussprechen, auf die ich durch ein Briefkonzept des Veit Stoß, etwa aus dem Jahre 1510, geführt werde. In diesem Briefe bittet Veit Stoß den Nürnberger Rat um Vernehmung des alten, gebrechlichen Herrn Sebald Tucher in der bewußten Streitigkeit mit Jakob Baner, ehe Baner im Jahre 1512 endgültig die Stadt Nürnberg verließ und ganz nach Krakau übersiedelte. Der in diesem Konzept erwähnte Sebald Tucher ist durch Hans von Kulmbachs prächtiges Epitaph vom Jahre 1513 unsterblich geworden; vielleicht dürfen wir in diesem Herrn den Stifter des Stossischen Andreas erkennen, der ja das Wappen seines Geschlechtes trägt.

Das Briefkonzept, von dem ich eben sprach, ist erst kürzlich von Dr. Zoltán Takács im Budapester Museum auf der Rückseite einer Zeichnung gefunden worden, die ich schon oben im Zusammenhange mit der Krakauer und Tarnower Gruppe der Hl. Anna Selbdritt besprochen

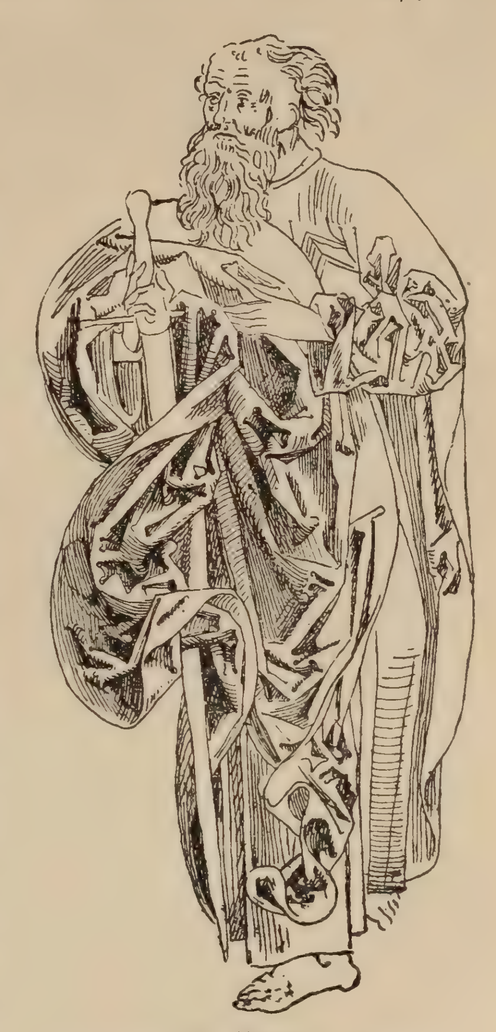


Veit Stoß. Hl. Andreas. Nürnberg; St. Sebald.



habe. Es handelte sich um zwei flüchtige Entwürfe zu einer ähnlichen Gruppe von des Meisters eigener Hand, die wohl auch im Jahre 1510 — der Text der Rückseite spricht von einer siebenjährigen Frist nach dem Prozeß mit Baner — entstanden sein mag. (Anhang II, Nr. 120)[351]).

Diese Skizzen entsprechen ganz den früheren Werken des Veit Stoß; nur das rundliche Gesicht der Maria erinnert an den Kopf der Gailana in Münnerstatt; auch der hochlehnige Sessel kehrt auf diesen Gemälden wieder. Plastische Werke aus unserer Periode lassen sich mit der Zeichnung nicht verbinden[352]).



Hl. Paulus.
Federzeichnung im Germ. Museum (verkleinert).

Im Anschluß an den Tucherischen Andreas muß ein Werk genannt werden, das vielleicht mit ihm zusammen den Chor von St. Sebald geschmückt hat oder schmücken sollte: Das Kupferstichkabinett des Germanischen Museums besitzt eine späte Federzeichnung nach der Statue eines Heiligen Paulus, die nach der Form des sorgfältig kopierten, flatternden Gewandes sicher von Veit Stoß selbst gearbeitet war. Der Heilige stützt sich auf sein Schwert; die Linke rafft den über das rechte Handgelenk geschlagenen, langen Mantel empor; die Füße sind in ähnlich zaghafter Schrittstellung, wie beim Heiligen Andreas gegeben. Leider ist mir das Original nicht bekannt geworden[353]).

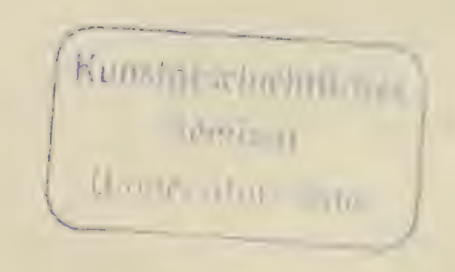
Es ist auffallend, wie sich Stoß in diesen Jahren mehr und mehr von der dekorativen, malerischen Art seiner Frühwerke loslöst und dafür der Durchbildung rundplastischer Einzelfiguren alle Mühe zuwendet. Die früher so eifrig gepflegte Flachschnitzerei scheint er gänzlich zu vernachlässigen. Alle Reliefs, die seiner Spätzeit zugewiesen werden, tragen mit Ausnahme des Bamberger Altars das Gepräge von Werkstattarbeiten oder Schulwerken. Immer mehr wird die verhüllende Wirkung der bauschenden Mäntel aufgehoben; alle Glieder und Arme werden gezeigt; die Frauen werden mit entblößtem Halse gebildet, Körper und Beine schimmern durch die Gewänder hindurch.

In dieser Zeit müssen die Statuen einer Schmerzensmutter und eines klagenden Johannes unter dem Kreuze Christi in St. Sebald entstanden sein, die meines Erachtens mit den „zwaien pilden undter das creutz zu Unnser Frauen" identisch sind, zu deren Herstellung Stoß am 30. Mai 1506 eine Linde dem Stadtwald entnehmen durfte. Vermutlich waren diese Figuren im Jahre 1507 vollendet; jedenfalls finden wir den Meister am 12. April 1508 mit den Bürgern Hans Kneussel und Hans Hiltprandt in einem Prozeß um 36 fl. für die Statuen einer Maria und eines Johannes verwickelt; dieser Restbetrag wurde dem Schnitzer gerichtlich zugesprochen[354]). Auch ohne diese Notizen wären wir gezwungen, nach dem Stilcharakter die beiden Statuen unter dem Sebalder Kreuz in das erste Jahrzehnt zu verlegen; schon Schmitz erkannte bei der letzten Kirchenrestauration, daß diese Werke nicht ursprünglich zu dem 1520 gefertigten Kruzifixe des Hochaltars gehört haben[355]). Tatsächlich sind beide erst auf dem 1663 errichteten Barockaltar zusammengestellt worden; in ihren geringeren Abmessungen passen sie keineswegs zu dem Gekreuzigten, der nachweisbar aus der Marienkirche übernommen worden ist. Woher die Trauernden unter dem Kreuze stammen, konnte ich leider nicht ermitteln; es ist wahrscheinlich, daß sie vom Triumphbogen der Marienkirche stammen. Beide Statuen sind von Schmitz auf Grund der alten Farbenreste, die sich unter der deckenden Bemalung des Jahres 1663 fanden, in viel zu weitgehender Weise neu bemalt worden[356]). Daun fand stilistische Beziehungen zu den Volckamerischen Figuren von 1499; tatsächlich ist die Maria unter dem Kreuze eine Weiterbildung dieses Typus, konzentrierter im schmerzlichen Ausdruck mit den bewegten Händen und den krampfhaft gespreizten Fingern; auch der Körper tritt freier hervor. Das Vorbild für den altertümlicheren Johannes scheint Lainbergers Nördlinger Altarwerk geboten zu haben. Neu ist die freiere Lage des Mantels, der nur über die linke Schulter geschlagen an der rechten Hüfte hervortritt und von der linken Hand zum Trocknen der Tränen emporgerafft wird. Der dekorativen Wirkung einer für den Querbalken über den Choreingang bestimmten Gruppe entspricht die allgemeine, aber eindrucksvolle Durchbildung der Gesichtszüge.

Den Höhepunkt Stossischer Kunst in der ersten Nürnberger Periode zeigt ein ganz vortrefflicher Hl. Rochus in der Capella Guadagni von S. Maria Annunziata zu Florenz. Die Entdeckung dieses Werkes durch Hermann Voß war in der Tat eine freudige Überraschung: hier ist der Gipfel erreicht, zu dem sich Stoß als Bildner der Einzelfigur aufschwingen konnte. Alle Kälte, Starrheit und die kleinliche Durchbildung der Übergangszeit ist überwunden; es ist ein Werk der Nürnberger Spätgotik von höchster Vollendung. Daß ein Vergleich mit italienischen Werken unserem Rochus nicht gerecht werden kann, liegt auf der Hand; für den jugendlich schönen, voll erblühten Körper fehlt Stoß ja überhaupt jeder Sinn; selbst seine Madonnen bekommen unter seiner Hand etwas Herbes und Gespreiztes. Der müde und leidende Zug in dem



Veit Stoß. Der Kruzifix aus der Sebalduskirche
(Ausschnitt) Nürnberg; St. Lorenz.



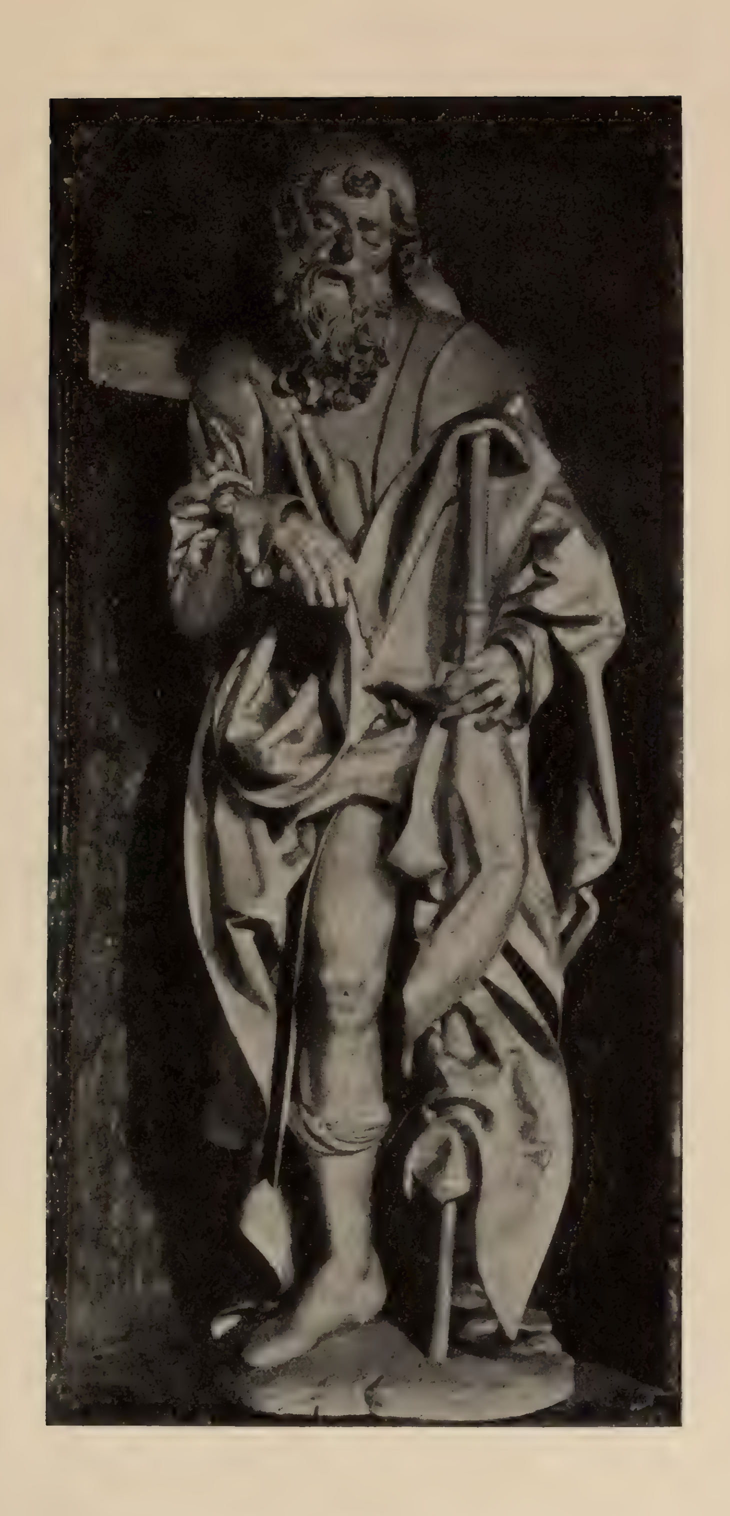
durchfurchten Gesicht des alternden Rochus ist dafür mit einer großen Liebe und Eindringlichkeit gestaltet; in der Bewegung, in dem Zurückschlagen des Mantels und dem Hinweis auf die Pestbeule am Oberschenkel herrscht eine kokette Zierlichkeit. Natürlich wird dieses Motiv noch verschnörkelt durch das Bauschen des Mantels, der über die linke Schulter auf den Pilgerstab und die rechte Hand herabfällt. Kopf- und Barttracht erinnern an den Apostel Andreas zu St. Sebald[357].

Wie sehr die technischen Vorzüge dieser Figur auch von den italienischen Zeitgenossen unseres Meisters bewundert wurden, beweist das beredte Lob Vasaris[358], der dem „miracolo di legno" Natürlichkeit und — wunderbar im Munde eines Italieners — wohlgeordneten Faltenwurf nachrühmt. Damals stand die Figur unterhalb der Kanzel, also wohl im Schiff der Kirche. Hermann Voß konnte aus alten Beschreibungen usw. noch mehrere Ortsveränderungen nachweisen; nach einem Dokument, das Tonini[359] abdruckt, ward die Statue im Jahre 1523 vom Altare der Capella Guadagni entfernt. Von einem Stifter wissen wir nichts; Vasari berichtet nur, daß die Figur völlig unbemalt und von einem „maestro Janni franzese" gearbeitet sei, eine willkürliche Zuschreibung, bei der nur das Wort „franzese" = „aus Franken" glaubwürdig erscheint[360]. Wir wissen nicht, ob ein Florentiner oder ein Deutscher die Statue des Pestheiligen bei Stoß bestellt hat; immerhin möchte ich auf die Nürnberger Beziehungen der Familie Torrigiani hinweisen, deren Stiftung in der Predigerkirche ich noch weiterhin zu besprechen habe. Auch in Anton Tuchers Hausbuch finden sich die Seidenhändler Raphael und Lodovico Torrigiani in den Jahren 1517 und 1518 erwähnt; gelegentlich gaben freilich auch andere Florentiner, z. B. ein Glied der Familie Pellegrini einem Nürnberger Rotschmidt Aufträge (i. J. 1486[361]). Dagegen glaube ich in Übereinstimmung mit Wilhelm Vöge unseren Rochus einigermaßen datieren zu können. Einmal sind die Beziehungen zu dem Andreas in St. Sebald und seinem verlorenen Genossen deutlich; ferner ist ein Hl. Jakob auf dem Hochaltare des von Stoß abhängigen Schnitzers Paul in der Jakobskirche zu Leutschau in Ungarn wirklich recht ähnlich in Stellung und Gewandung[362], ja die unmotiviert abwärts weisende Hand läßt auf direkte Abhängigkeit schließen. Wenn auch die Vollendung dieses Altares nicht mehr in das Jahr 1508 fallen kann, so muß doch nach chronikalischer Überlieferung die Arbeit in diesem Jahre begonnen sein. Spätestens im Jahre 1507 muß also Meister Paul die fertige Statue des Hl. Rochus in Nürnberg gesehen haben; wahrscheinlich gehörte er auch zu den Gesellen, die nach der Bestrafung ihres alten Meisters wegen Mangel an großen, kirchlichen Aufträgen aus der Werkstatt ausgeschieden waren.

In dieser Zeit entschieden sich einige Streitigkeiten, die sich wegen der Erbschaft der Frau Christina Stoß mit ihren Brüdern angesponnen hatten; ein im Ausland lebender Bruder Jakob Reinolt quittierte durch seinen Bevollmächtigten über das väterliche Erbe. Am 31. Januar 1507

setzte ihr dann Veit Stoß im Falle seines Todes für 200 fl. eingebrachter Mitgift ein Leibgeding von 500 fl. aus, dazu ein gerichtetes Bett und allen ihren Schmuck. Noch am 14. Januar 1508 quittierte Christina über 125 fl. ihres väterlichen Erbteils (Anh. II, Nr. 104).

Auch in minder erfreulichen Angelegenheiten ist der Name Veit Stoß häufig in den Gerichtsbüchern zu finden; immer wieder geriet er mit seinen Auftraggebern in Streit: für ein steinernes Sakramentshaus, über dessen Anfertigung und Form wir sonst nicht unterrichtet sind, wollte ihm ein gewisser Hans Thumb 11 fl. gegen die Abrede vorenthalten; das Gericht beschloß am 20. August 1509 das Streitobjekt abschätzen zu lassen. Einige andere Streitigkeiten sind nicht von kunstgeschichtlichem Interesse und sollen deshalb übergangen werden; vielleicht darf man vermuten, daß die verhältnismäßig große Summe von 100 fl., über die Veit Stoß einem gewissen Jobst Eyßler am 9. Januar 1511 gerichtlich quittierte, den Lohn für irgendein geliefertes Kunstwerk bedeutete (Anh. II, Nr. 118 u. 121).



Veit Stoß. Hl. Rochus. Florenz;
S. Maria Annunziata.

## Der Beginn der Stoß-Schule in Nürnberg.

Es ist natürlich nicht leicht, bei den Werken des Veit Stoß mit absoluter Sicherheit über Eigenhändigkeit und Entstehungszeit zu urteilen, wenn uns die Urkunden völlig im Stich lassen. Das Bestreben, zahlreiche Werke minderer Qualität aus lokalpatriotischen Gründen in das Lebenswerk unseres Meisters aufzunehmen, war dazu in Nürnberg von jeher lebendig; so kommt es, daß zahlreiche Arbeiten von routinierter Handfertigkeit das Bild seiner künstlerischen Entwicklung verwirren. Gewiß ist der Begriff der Eigenhändigkeit bei einem Handwerke nicht ganz leicht zu fassen, das wie die mühevolle und zeitraubende Schnitzkunst stets auf die Mitwirkung von untergeordneten Kräften angewiesen bleibt; ich glaube kaum, daß außer den Münnerstätter Malereien irgendein Werk von Stoß ohne alle Beihilfe hergestellt ist. Aber bei den Arbeiten, die ich bisher besprechen konnte, hat Stoß den Entwurf und die Durchführung der letzten Einzelheiten übernommen oder, wie beim Krakauer Marienaltar, sorgsam überwacht. Jedenfalls trägt jedes echte Erzeugnis der Stossischen Werkstatt das eigenwillige Gepräge des führenden Meisters; soweit uns Urkunden und Rechnungen leiten, ist aus seiner Werkstatt niemals ein minderwertiges, von fremden Einflüssen oder schülerhafter Durchbildung zeugendes Werk hervorgegangen. Ein Vergleich mit den Erzeugnissen der Wohlgemuthischen oder Cranachischen Altären fällt sehr zu seinem Vorteil aus.

Das vorige Kapitel zeigte, wie Veit Stoß in aller Schmach und Schande zahlreiche Werke eigenhändig vollendet hat, während seine Werkstatt arg darniederlag; es ist deshalb kaum möglich, ihm außerdem größere Altarwerke auf Grund loser, stilistischer Beziehungen zuzuschreiben. Wir dürfen ja aus der Rückständigkeit der Nürnberger Bildschnitzer vom Ende des vorhergehenden Jahrhunderts den berechtigten Schluß ziehen, daß das Auftreten eines Meisters vom Range des Veit Stoß belebend und anregend gewirkt hat, und können zahlreiche Nachahmungen und Schulwerke erwarten.

Die realistische Richtung des Meisters des Hallerischen Schreines oder des Würzburgers Riemenschneiders entbehrte jeder dramatischen Kraft; deshalb drang nun das Neue, das Bewegte in Stellung und Draperie in alle Schnitzerwerkstätten ein. Selbst an Würzburger Werken aus der Richtung Riemenschneiders findet sich diese Neigung: Christus und die zwölf Apostel von der Marienkapelle in Würzburg sind Zeugen dieses Einflusses. Auf der Grenze zwischen Stoß und Riemenschneider steht die schlanke, tüchtige Johannesstatue im Choreingang der Haßfurter Pfarrkirche, deren Haltung und Mantel an die Sebalder Figuren erinnern kann, während über dem Kopf die ganze Anmut Riemenschneiderischer Kunst ausgebreitet ist. Spätere Schulwerke, z. B. der schöne Christus in Biebelried, haben lediglich die ausgebildeten, schneckenförmigen Einrollungen am Mantelende übernommen. Gewiß können wir kaum an einen engeren, persönlichen Verkehr zwischen den führen-

den Meistern in Nürnberg und Würzburg denken; es handelt sich um Einflüsse, wie sie durch wandernde Gesellen von Stadt zu Stadt getragen wurden. Anderseits hat Stoß wohl, er mag das am Münnerstätter Hochaltar wahrgenommen haben, erkannt, wie sehr die Politur des Holzes, die ja bei Riemenschneider jede Bemalung zurückdrängte, dem Holzwerk jenen eigentümlichen, warmen Glanz verlieh, der in neuerer Zeit wieder so sehr geschätzt wurde, daß man sich bemühte, allenthalben die Farben abzulaugen und durch Beize und Firnis zu ersetzen. Jedenfalls ist Veit der erste, der in Nürnberg die Faßmalerei gelegentlich vernachlässigt, trotzdem er selbst gelernter Maler war; vielleicht haben auch die Wünsche der Besteller den Ausschlag gegeben; denn gerade die Werke des zweiten Jahrzehntes sind wiederum durchgehend bemalt, und selbst der späte Bamberger Altar war sicher für farbige Fassung bestimmt.

Ich muß kurz ein kleines Werk besprechen, das jetzt willkürlich in das Tympanon des gotischen Hauptportales an der Innenseite der Nürnberger Marienkirche eingesetzt ist[363]). Wahrscheinlich der Predella eines verlorenen Altars entnommen, ist es heute neu bemalt und an beiden Seiten verbreitert. Dies kleine Holzrelief mit einer „Ausführung Christi zur Kreuzigung" ist so bewegt und lebendig dargestellt, daß man es den zahlreichen Darstellungen desselben Vorganges von Dürers Hand zur Seite stellen kann; wieder glaubt man in den wilden Gestalten der Peiniger des Herrn in die Plastik übertragene Gemälde vom Hersbrucker Meister zu sehen. Dabei ist der Stossische Zug in der Auffassung des Räumlichen, den unmöglichen Verkürzungen der Gebäude und den weichen Umrissen der Berggipfel unverkennbar. An den Krakauer Aufenthalt erinnert der Krieger mit dem Stoffpanzer und ein anderer mit dem ungarischen Krummsäbel. Die Proportionen sind auffallend kurz, die Faltenzüge sehr ruhig, die Hände kurz und breit. Ein Stossischer Entwurf scheint sicher vorzuliegen; gegen eigenhändige Ausführung erheben sich Bedenken. Vielleicht war der junge Stanislaus Stoß beteiligt, auf dessen Reliefs vom Stanislausaltar in Krakau ich verweisen möchte. Trifft diese Vermutung zu, so müßte unser kleines Werk vor dem Jahre 1505 gefertigt sein, da Stanislaus ja in diesen Jahren nach Krakau zog.

Von größerem Reize ist die Gestalt der auf einem Tuche ruhenden heiligen Katharina im Germanischen Museum[364]), die durch schlichte und natürliche Anmut den Beschauer gefangen nimmt. Hier glaubte Bode zuerst die Hand des Veit Stoß zu entdecken, und seine Meinung wurde vielfach geteilt; tatsächlich finden sich sehr verwandte Züge und Beziehungen zu den Krakauer Reliefs vom Marienaltare. Freilich den späteren Nürnberger Marientypen von der Hand des Veit Stoß steht unsere Katharina recht fern, und unwillkürlich regt sich in uns ein gewisser Widerspruch gegen Bodes Zuschreibung, wenn wir sehen, wie sehr Stoß gerade in den ersten Nürnberger Jahren, in denen nach Bodes und Josephis Ansicht das Bildwerk entstanden sein müßte, auf

naturalistische Wirkungen und plastische Durchbildung aller Glieder ausgeht, während diese mädchenhafte Gestalt mit flachem Körper und unbewegten Händen an die ältere Nürnberger und Würzburger Kunst erinnert.

Versuchen wir das Bildwerk, den Rest einer größeren Tafel, zunächst zu ergänzen; die sonderbaren Zipfel des Tuches, auf dem die Heilige ruht, lassen erkennen, daß diese Enden modern sind; offenbar wurde auch die farbige Fassung erst in neuerer Zeit abgelaugt. Nun finden sich im Germanischen Museum drei Engelsfiguren von verwandtem Charakter, die noch die alte Bemalung tragen; ihre Armstellungen zeigen, daß sie ursprünglich einen Gegenstand hielten. Eine Vereinigung dieser Figuren mit der Heiligen Katharina ergibt, daß jene Engel ursprünglich das Tuch hielten, auf dem die Heilige ruht: es handelt sich um die Darstellung der legendarischen Bestattung der Heiligen auf dem Berge Sinai. Schon Josephi verwies mit Recht auf die Beschreibung einer großen Katharinentafel in der ehemaligen Katharinenkirche in Murrs Merkwürdigkeiten[365]); ergänzt wird dieser kurze Bericht durch Carbachs Nürnbergisches Zion[366]). Damals befand sich neben der Sakristei der Kirche eine große Tafel mit Gemälden aus dem Leben der Heiligen Katharina in neun Feldern; in der Mitte ließ sich das Werk öffnen und zeigte dann das Bild der liegenden Katharina „von Holz, fast in Lebensgröße". Als Stifter des Werkes nennt Carbach einen gewissen Furter, der mit vier Söhnen, beschützt vom Hl. Andreas, dargestellt war, während gegenüber seine Frau mit sechs Töchtern unter dem Schutze des Hl. Bartholomäus kniete[367]). Die Gemälde lassen sich nach den Beschreibungen bei Murr teilweise in der Lorenzerkirche wieder auffinden, sodaß eine Rekonstruktion der ganzen Tafel möglich ist. Stilistisch stehen die erhaltenen sechs Bilder der frühen Art des Benediktmeisters am nächsten, erscheinen aber älter als irgend ein sicheres Werk von dessen Hand. Besonders tüchtig ist die klar entwickelte Landschaft; die Farben sind frisch und leuchtend, hie und da etwas bunt gewählt; rundliche Kopftypen und knollige Hände veranlaßten Dörnhöffer unsere Gemälde der Schule des Peringsdörffer Meisters zuzuschreiben[368]).

Es sind Reste einer Tafel, die ihre seltsame Form offenbar einem Wunsche des Bestellers verdankte. Da die Malerei überwog, wird wohl ein Maler den Gesamtentwurf gefertigt haben; hat dieser nun, wie Josephi annimmt, wenigstens die Figur im Mittelschreine an Stoß verdungen? Ein Vergleich der Engelsfiguren mit der liegenden Heiligen zeigt völlige Übereinstimmung; in ihrer hohen Stirn mit den buckelartigen Auftreibungen über den äußeren Augenwinkeln, in den ausgeschweiften Rändern der Lidspalten, in der langen, schmalen Nase, dem kleinen Mund und dem ovalen Gesicht kann ich indes keinen Stossischen Zug finden. Das flach anliegende Gewand, dem jede großzügige Disposition fehlt, zeigt auffallende Neigungen zu Gabelfalten. In der Gruppierung, in dem Mangel an Bewegung und den klein-

Geschlossen:

| | 65 cm | 65 cm | 65 cm | |
|---|---|---|---|---|
| I. | Ein Eremit weist Katharina auf das Bild der Maria hin | Katharina bekehrt im Gefängnis ihre Besucherinnen | Disputation der Hl. Katharina vor dem Könige, ihrem Vater | 105 cm |
| II. | Verbrennung der Gelehrten | Zerstörung des Rades durch himmlisches Feuer | Enthauptung der Hl. Katharina | 77,5 cm |
| III. | Stifter mit vier Söhnen und dem Hl. Andreas Wappen der „Furter"? | Bestattung der Hl. Katharina durch Engel auf dem Berg Sinai | Stifterin mit Hl. Bartholomäus und sechs Töchtern, sowie zwei Wappen | |

Geöffnet:

| Eremit | Gefängnis | Disputation |
|---|---|---|
| Engel | Engel IV [Schreinplastik] Liegende Gestalt der Hl. Katharina = 161 cm (73 cm) | Engel |
| Stifter | Bestattung der Hl. Katharina auf Sinai | Stifterin |

I. In St. Lorenz; Führer Nr. 27. II. Ebenda; Führer Nr. 36. III. Verschollen. IV. Germ. Museum.

Schema der zerstörten Katharinentafel der Fütterer (?)



Veit Stoß. Maria vom Stoßhause.
Nürnberg; German. Museum.



lichen Faltenzügen glaube ich einen Nürnberger Meister zu sehen, der eine Sandsteinmadonna vom Klarakloster, deren Ruine jetzt im Germanischen Museum steht, geschaffen hat[369]). Wieder ist der flache Körper charakteristisch; der lange, schmale Kopf und die manierierte Augenform sind sehr ähnlich. Gewiß gehören beide Werke eng zusammen; ein weiter Abstand trennt sie von der Madonna des Stoßhauses. Über den Schöpfer des Werkes kann ich nichts Bestimmtes ermitteln; jedenfalls hatte er zu der Werkstatt des Veit Stoß nur lose Beziehungen.

An der Hauptstraße von Nürnberg nach Nördlingen liegt die Stadt Schwabach; heute ohne große Bedeutung, war sie vor vier Jahrhunderten, hart an der Grenze zwischen Franken und Schwaben gelegen, ein wichtiger Durchgangspunkt. Als Denkmal dieser Blütezeit findet sich in der geräumigen Stadtkirche neben anderen Werken der Plastik und Malerei ein viel besprochener und beschriebener Hochaltar, der 1506—08 vom alten Michel Wolgemut gefertigt und am Kirchweihtage des letzten Jahres eingeweiht wurde[370]). Prunkvoll und dekorativ in der Gesamtwirkung hat man von jeher die Schnitzerei hoch gepriesen und glaubte sie auf Grund äußerer Merkmale dem Veit Stoß zuschreiben zu müssen. Wagen und Sighart[371]) haben mit Recht von dieser Zuschreibung keine Notiz genommen; erst Robert Vischer hielt sie für ein sicheres Werk des Veit Stoß; auch Wilhelm Bode glaubte seine Art zu bemerken; Bergau, Thode, Rée, Daun und F. Tr. Schulz[372]) nannten sie unter den Hauptwerken der Nürnberger Periode. Freilich über die eigenhändige Durchführung der einzelnen Teile herrschte lebhafte Unstimmigkeit; Daun wollte nur die Plastik des Mittelschreines, Schulz nur einige Reliefs für ganz eigenhändig halten. Allgemein drängte sich ein gewisses Mißbehagen bei näherem Studium der Schnitzwerke auf; man suchte die schlechtere Qualität als Milderung des Stossischen Stiles, als ein Abstreifen des Dramatischen unter dem Einfluß fortgeschrittener Zeitgenossen zu erklären; dabei wurden von Schulz der Mittelschrein, von Daun das Flügelpaar mit Recht als gekünstelt, gespreizt und schematisch getadelt. Vollkommene Klarheit über die Entstehung dieses Werkes muß aber gewonnen werden, da man mit Vorliebe Zuschreibungen minderer Werke mit dem Hinweis auf den Schwabacher Altar entschuldigt hat.

Wir sehen zunächst im Mittelschrein die Krönung Mariä durch den thronenden Christus, flankiert von Johannes dem Täufer und dem Heiligen Martin; es ist eine Anordnung, die sich deutlich vom Pacherschen Wolfgangsaltar herleiten läßt. Der Schrein ist keineswegs architektonisch gegliedert; jede Figur hat ihre Konsole oder Stufe und ihren zierlich durchflochtenen Baldachin. Alle Statuen, auch die Reliefs, haben flache, runde Gesichter und symmetrisch angeordnetes Haar; das Kinn ist kugelartig vorgetrieben, der Körper ist in einer Flut schwerer, hartgebrochener Gewänder versteckt; nur die Hände tauchen daraus hervor, sorgsam durchgeführt, aber mit Stossischen Arbeiten verglichen, flach und leblos in der Bewegung, — die linke Hand des Johannes pein-

lich ungeschickt. Nirgends ist das Gewand klar zu verfolgen; es ist unmöglich den Mantel des Heiligen Martin gewissermaßen abzurollen; der linke Arm Christi greift durch das schwere Pluviale einfach hindurch, damit es der Schnitzer dann sauber über die Knie breiten kann. Ein Vergleich des Mittelschreines mit Predella und Reliefs ergibt die gleichartige, mäßige Ausführung des Ganzen. In Einzelheiten ist die Abendmahlsdarstellung unten recht sorgfältig behandelt; hier, an der Predella, ist der Schnitzer des Altares ebenso gewiß persönlich beteiligt, wie der alte Wohlgemuth, der mit eigener Hand die Flügel malte. Da ergäbe ein flüchtiger Vergleich mit dem Sebalder Relief, daß es mit Stoß reißend bergab gegangen sein müßte, wenn er statt seiner energisch behandelten Greisenköpfe diese weichlichen, alten Herren, denen nicht die äußere Charakteristik, wohl aber das feste Gefüge des Knochenbaues abgeht, in ihrer puppenhaften Zierlichkeit gefertigt hätte. Hier ist noch viel weniger von den Vorzügen Stossischer Kunst zu finden, als im Mittelschrein; das Gedrängte der vorangehenden Stossichen Kompositionen fehlt vollkommen. Davon findet sich auch nichts in den steif und symmetrisch angeordneten Reliefs, auf denen Tiefenbewegung und -verkürzung absolut vermieden, malerische Überschneidungen aber gehäuft werden. Der Hl. Petrus auf dem Marientode verdeckt seinen Hintermann in häßlicher Weise; auch der Bildrand raubt Gelenke und Gewandenden. Stossisch sind nur die Haut der Figuren und einige unmotivierte und schwunglose Faltenohren. Die Unterscheidung zwischen Meister- und Werkstattarbeit am Altare selbst durchzuführen, wie Schulz das tut, halte ich für unmöglich; ich finde überall dasselbe, langweilige Temperament, dieselben schematisch geschnitzten, gleichsam nach einem Vorbild gearbeiteten Hände[373]).

Sollen wir annehmen, daß Wohlgemuth bei Stoß diese Skulpturen bestellte und Stoß persönlich das Werk entwarf? — Nach dem oben Gesagten darf ich nur hinzufügen, daß M. v. Rauch[374]) einmal entfernte Beziehungen der Flügelreliefs zum Heilbronner Hochaltar von 1498, also einem schwäbischen Werke, auffielen; ferner entsprechen die Kompositionen der Auferstehung oder des Marientodes durchaus nicht der Stossischen Fassung, sondern der Wohlgemuthischen Darstellung am Hofer und Hallerischen Altar[375]). Es ist ganz ausgeschlossen, daß Stoß aus Mangel an Gesellen, nur um Arbeit zu erlangen, persönlich in so trockener Weise nach fremden, von Wohlgemuth beeinflußten Entwürfen gearbeitet haben könnte.

Auffälligerweise findet sich in dem kleinen, nahezu gleichzeitigen Sippenaltare in der Rosenberger Kapelle der Schwabacher Stadtkirche die Manier des Schnitzers vom Hochaltare wieder[376]); nur ist alles, dem jüngeren Maßstabe entsprechend, frischer; einige Köpfe sind recht gut durchgeführt. Von Stoß sind nur entfernte Einflüsse zu spüren; die Darstellung im Schrein erinnert etwas an die Krakauer Annengruppe. Man muß die Köpfe und glatten Hände der rundlichen Maria Kleophä am rechten Flügel des Sippenaltares und der sterbenden





Oben: Veit Stoß. Maria vom Stoßhause (Ausschnitt).
Unten: Ausschnitt aus einem Relief vom Fuggergrabe. (Solnhofer Stein).
Augsburg; St. Anna.



Maria vom Schwabacher Hochaltar mit Stossischen Werken vergleichen, um das Gegensätzliche zwischen diesen schwäbisch beeinflußten Werken und den Arbeiten des Veit Stoß ganz zu erkennen. Der Bildhauer ist eben ein Gesell vom Schlage des Meisters Paul in Leutschau oder des Stanislaus Stoß, der nach der Brandmarkung seines Lehrers in Wohlgemuths Werkstatt Beschäftigung fand oder sich vorübergehend in Schwabach ansiedelte.

Natürlich verbreiteten derartige Meister die äußeren Formen des Stossischen Stiles weithin; ganz kürzlich erst hat Wilhelm Vöge ein zweites Werk von der Hand des Schwabacher Schnitzers im Salzburger Museum Carolino-Augusteum aufgefunden. Es ist eine Kreuzigungsgruppe, die sich typologisch eng an die Kostener Kreuzigung aus der Stoßschule anlehnt: unter dem Kreuze kniet Maria Magdalena mit der Salbenbüchse; links von ihr stehen Maria und Johannes, rechts der Hauptmann und Longinus[377]). Wilhelm Vöge war überrascht von der Ähnlichkeit, die der dicke Hauptmann mit einem Jünger ganz links auf der Abendmahlspredella des Schwabacher Altars aufweist. Tatsächlich finden sich noch eine Reihe verwandter Züge; auffallend ist besonders die Neigung zu seltsam manierierter, hartbrüchiger Faltengebung mit weit hervortretenden, rundlichen Rücken. Freilich hat sich in Salzburg die Überfülle der Mäntel unter dem Einfluß des Zeitgeschmackes stark vermindert; dafür sind in Köpfen und Händen mit der äußerlichen, etwas verzerrten Modellierung enge Beziehungen festzustellen. Der Kruzifixus schließt sich dem späteren Stossischen Typ an, den wir namentlich aus den Kreuzen im Germanischen Museum, in Ognissanti zu Florenz und in spätester Form in der Margaretenkapelle der Nürnberger Burg finden. Vermutlich haben wir ein Werk des Schwabacher Meisters etwa von Anfang des zweiten Jahrzehntes vor uns, das ursprünglich in einem Altarschrein der Salinenkapelle von Hallein, südlich von Salzburg, aufgestellt war.

Wie eine derartige Kraft unter Stoß' persönlicher Leitung arbeitete, zeigen die recht flachen, großen Figuren der Maria und des Johannes von einem Triumphkreuze neben dem Westportale von St. Jacob zu Nürnberg[378]). Überstrichen und schlecht aufgestellt, machen sie keinen sehr erfreulichen Eindruck und sind auch wegen der knochenlosen, äußerlichen Modellierung und der toten Gewandbehandlung mit Recht für „Werkstattarbeiten" gehalten worden; ein Vergleich mit den Sebalder Figuren bestätigt dieses Urteil. Ich fühle mich durch die weichen, grimassierenden Gesichtszüge nnd die herabgezogenen, äußeren Augenwinkel an den Schwabacher Altar erinnert und möchte ihre Entstehung vor diesem Werke annehmen.

An den Schwabacher Altar zeigen zwei Statuen der bayrischen Schule, ich möchte an Beziehungen zu Rottaler glauben, ganz deutliche Anklänge: die knorrigen, untersetzten Gestalten der beiden Johannes im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin weisen sicher Stossische Züge auf, so wenig anderseits die breite Behandlung der Köpfe, das wulstige

Haar, die aufdringlich hervortretenden Adern, überhaupt die derbe Behandlung zu Stoß selbst passen[379]. Im Typus entsprechen beide Figuren vollkommen den gleichen Heiligen im Schreine des Hauptaltars der Nürnberger Johanneskirche[380]; in Nürnberg sind sie indes sicherlich nicht entstanden.

Auch in Schwaben äußern sich gelegentlich Neigungen zu bauschenden Gewändern oder zur rundlichen Modellierung der Köpfe in der Stossischen Art. Als Beispiele dieser Richtung möchte ich eine säugende Maria im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin erwähnen; noch greifbarer sind die schwäbischen Einflüsse in zwei Madonnen der Sammlung Oppenheim, die irrigerweise mit dem Namen unseres Meisters bedacht worden sind[381]. Ein ganz treffliches Werk der Augsburger Schule, die auf Wolkenkissen kniende Maria im Germanischen Museum zu Nürnberg, die erst im zweiten Jahrzehnt entstanden sein mag, zeigt in den bauschenden Mantelenden die Stossischen „Ohren". Von einer Krönung Mariä, angeblich aus Kloster Heilsbronn stammend, ist das schöne Werk mit einer heiligen Katharina und einer unbekannten Heiligen, die meines Erachtens demselben Altarwerk angehört haben, im Münchener Kunsthandel erworben worden. Durchaus nicht beglaubigt ist ihre Herkunft aus Heilsbronn; die Statuen des dortigen, leider zerstörten Hochaltares in der Klosterkirche, der allerdings eine Krönung Mariä zeigte, befinden sich noch heute in der südlichen Seitenkapelle der Kirche. Bei der Maria und ihren beiden Gefährtinnen im Germanischen Museum möchte ich an Beziehungen zur Dauchergruppe glauben[382].

Es bleibt hier noch ein Wort über Stanislaus Stoß, den Sohn des Meisters, zu sprechen, der im Jahre 1505 nach Krakau auswanderte, dort in der Breutengasse im Jahre 1509 ein Haus kaufte und in den Jahren 1515, 1516, 1522, 1524 und 1527 Obermeister der Zunft der Maler, Schnitzer und Glaser war, also eine sehr angesehene Stellung einnahm. Im Jahre 1527 zog er dann wieder nach Nürnberg zurück und muß daselbst oder unterwegs gestorben sein; seine Witwe und seine Töchter treten jedenfalls im Jahre 1530 in den Krakauer Ratsakten auf. Bisher ist diesem Meister kein einziges Werk mit voller Sicherheit zugeschrieben worden; Daun stellte willkürlich eine Menge ganz verschiedener Arbeiten unter seinem Namen zusammen[383].

Jedenfalls ist das erste, bedeutende Werk aus der Schule des Veit Stoß in Krakau, der Stanislausaltar in der Marienkirche, nicht wegen des Namens, sondern gerade wegen seiner künstlerischen Beschaffenheit, ein Ausgangspunkt für die Beurteilung des Stanislaus Stoß. Hier kreuzen sich nämlich eine ganze Reihe verschiedener Einflüsse. In den kurzen, untersetzten Typen des Mittelschreines möchte ich an Jörg Huber denken; in den Flügeln zeigt sich einmal eine Abhängigkeit von den Münnerstätter Tafeln des alten Stoß; die Figur des thronenden Königs, dem der erweckte Pietrowin erscheint, ist dem Frankenherzog Gozbert nachempfunden. Auf einer anderen Relieftafel



Veit Stoß. Mariä Verkündigung (1513; Sandstein.)
Langenzenn; Klosterkirche.

erinnert der nackte, mit Sorgfalt durchgebildete Leichnam des Heiligen Stanislaus, der als Beute der Adler vor der Stadt Skalka liegt, an den vielbewunderten Körper Christi vom Hallerischen Kreuzaltare in Nürnberg[384]). Diese Abhängigkeiten berechtigen zur Ablehnung der frühen, fälschlich auf Stanislaus Stoß bezogenen Urkunden; bestimmt ließ der junge Meister vor seiner Reise nach Krakau die Hauptwerke der Nürnberger Schnitzkunst auf sich wirken. So kommt es, daß einige Krakauer Statuen vermutlich aus seiner Werkstatt, deutliche Anklänge an Stossische Typen, die erst in Nürnberg entstanden sind, zeigen. Zunächst ist da die Madonna aus Grybow, jetzt im Krakauer National-Museum, zu nennen, die ja sicherlich nicht vom alten Meister stammt, sondern eher an die spätere Nürnberger Madonna vom Stoßhause anklingt[385]). Das Gewand mit der schwunglosen, blechartig getriebenen Ohrenbildung, wie sie bei sicheren Arbeiten des Veit Stoß nicht vorkommt, die müden, rundlichen Köpfe und die kurzen, breiten Hände hat dieses Werk mit dem Hl. Ambrosius an einem Schiffspfeiler im Dome auf dem Wawel zu Krakau gemeinsam[386]). Die beiden zugehörigen Figuren eines Hl. Hieronymus und eines Hl. Gregor sind noch schwächere Arbeiten, die nur äußere Anklänge an die Art des Veit Stoß zeigen; bei der steifen Gestalt des Hieronymus fühle ich mich an den Krakauer Ölberg bei der Barbarakirche erinnert[387]). Zwei Ritter in gotischer Rüstung, offenbar Wappenhalter, mögen auch aus der Werkstatt des Sohnes hervorgegangen sein; für Stoß ist die Charakteristik des Gesichtes zu weich[388]). Wenn wir von den Werken der Stossischen Richtung im Krakauer Museum noch kurz eine überlebensgroße Heilige Barbara, einen kleinen, auferstandenen Christus, einen Christus auf dem Palmesel und den Torso eines Kruzifixes nennen, so haben wir die erhaltenen Werke vom Anfang des 16. Jahrhunderts zusammengestellt, die wahrscheinlich mit der Werkstatt des Schnitzers Stanislaus zusammenhängen[389]). Überhaupt blieben ja in Krakau stets Stossische Einflüsse in verflachter und roher Form lebendig; als späte Proben möchte ich die starre Kreuzigungsgruppe an der Johanniskirche in der Slawkowska und einen Johannes mit der trauernden Maria von einer anderen, roh gearbeiteten Kreuzigung im Krakauer Nationalmuseum betrachten (Inv.-Nr. 1576). Von anderen Werken, die im Osten mit der Stoßschule in Zusammenhang gebracht worden sind, scheint sich namentlich das große Triumphkreuz in Kosten (Provinz Posen) der Art des Stanislaus Stoß anzuschließen; Karl Simon, der dieses Werk zuerst besprach[390]), wies mit Recht auf die Madonna von Grybow hin. Natürlich tragen auch zahlreiche minder wichtige Werke, die Reliefs des Kostener Altars, und eine Anzahl Holzskulpturen in kleineren Ortschaften der Provinz Ostpreußen, besonders der thronende Gottvater in Guttstedt (Ermland), die Madonna in Heiligenwalde, eine Anna Selbdritt in Eumelpen und ein Altar mit Maria zwischen Johannes d. T. und Margaretha in Pettelkau, einigermaßen Stossisches Gepräge. Ob diese Altäre und Statuen mit der Krakauer Werkstatt

des Sohnes zu tun haben, will ich nicht entscheiden; ich beschränke mich darauf, das Material kurz zusammenzustellen, ohne das Verdienst zu beanspruchen, auch die Werke der Stoßschule vollständig zusammengetragen und durchgeprüft zu haben. Bei dem Fehlen aller archivalischen Nachrichten über diese zerstreuten Stücke minderer Qualität wird vollständige Klarheit über Herkunft und Meister niemals zu erlangen sein. Es bleibt nur sicher, daß in Krakau die neuerblühte Werkstatt des Sohnes ganz im Sinne des Vaters weiter arbeitete; da es aber dem jüngeren Meister doch wohl an der Phantasie und künstlerischen Kraft des Veit Stoß gebrach, so sank die Güte ihrer Leistungen sehr bald, und schon im zweiten Jahrzehnt konnte der vortreffliche, leider unbekannte Künstler des Johannesaltars in der Florianikirche ihn weit überflügeln. Er ist das Meisterwerk eines jungen, oberdeutschen Meisters aus der Donaugegend; ich kenne nur am Zwettler Altare verwandte Züge[391]); mit der Schule des Veit Stoß hat dieser Künstler nur recht entfernt zu tun. Wichtig wäre es festzustellen, in wessen Auftrag der Johannesaltar durch Hans von Kulmbach und den unbekannten Schnitzer in gemeinsamer Arbeit hergestellt worden ist.

Hier ist endlich der recht bedeutende Meister Paul in Leutschau (Oberungarn) zu erwähnen, der für uns der einzige, schätzenswerte Repräsentant der Stoßschule in Ungarn und Siebenbürgen ist, da wir von der Wirksamkeit der ausgewanderten Söhne des Veit Stoß in Scheßburg, Bergsaß und Medwisch gar nichts wissen. Die Werke, die Dr. Victor Roth in seinem Buche über die Siebenbürger Plastik unter dem Namen „Veit Stoß" zusammenstellt, haben doch nur so entfernte Beziehungen zu beglaubigten Werken des alten Meisters, daß ich auf Grund der Abbildungen keines derselben mit Bestimmtheit den Söhnen, geschweige denn dem Veit Stoß selber zuweisen möchte[392]).

Der schöne Hochaltar der Leutschauer Jacobskirche mit Maria, Jacobus d. Ä. und Johannes Ev. im Schrein trägt in der Predella das Abendmahl, auf dem linken Flügel den Apostelabschied und die Enthauptung Jacobi, rechts Johannes auf Pathmos und seinen Märtyrertod im Ölkessel in Flachschnitzerei. Nach chronikalischen Nachrichten ist er in den Jahren 1508 bis 1512 von Meister Paul unter dem Kirchenpfleger Melchior Messingschläger geschnitzt und vergoldet worden[393]). Merklas und Daun berichten ausführlich über diese Arbeit und bringen eine Anzahl weiterer Werke des Meisters Paul in Leutschau und im Kunstgewerbemuseum zu Pest zusammen. Ich muß mich darauf beschränken, diese Altäre, ebenso wie die Werke in Bartfeld und Kirchdrauf, nur kurz zu erwähnen, da ich sie nicht gesehen habe; Daun hat ausführlich von ihnen gesprochen und sie zum Teil ohne zwingende Gründe dem Meister Veit Stoß selbst zugeschrieben. Eine Nachprüfung seiner Resultate wäre dringend erwünscht; es ist doch merkwürdig, wenn der Geburtsaltar in Bartfeld, wohl das beste Werk der Gruppe, Flügelmalereien zeigt, die nach Lepkowski an Hans von Kulmbach erinnern. Wäre das Werk wirklich vom alten Meister ge-



Veit Stoß. Hl. Anna Selbdritt.
Wien; Annakirche.



fertigt, so müßte es also in die späte Nürnberger Zeit fallen; den Beweis dafür, überhaupt jeden Versuch einer genaueren Datierung, bleibt Daun schuldig[394].

In unserem Zusammenhange verdienen diese Schulwerke nur insoweit Interesse, als sie von einer Auflösung der alten Stossischen Werkstatt zeugen. Es ist unbestreitbar, daß gerade aus den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts in Krakau, in Leutschau, in Schwabach, Salzburg und Kosten ganz bedeutende Schulwerke, eigentlich die besten Leistungen der Stoßschule, die wir überhaupt besitzen, erhalten sind. Eine ganze Reihe tüchtiger Schnitzer, die in den ersten Jahren nach der Übersiedelung vielleicht am Schwazer Altare in der Werkstatt des alten Veit Stoß gearbeitet hatten, verlassen nahezu gleichzeitig die Stadt Nürnberg und tragen den Stil ihres Lehrers in alle Welt, während Veit gerade in diesen Jahren nur kleinere Aufträge durchzuführen vermag.

## Spätwerke des Veit Stoß 1510—1520.

Die italianistischen Formen, die neue Kunst Albrecht Dürers und seines Kreises beherrschen Nürnberg; in Augsburg feiert die Renaissance ihre Triumphe; Veit Stoß fühlt seine Kunst altern. Daucher, die Meister der Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg, Gregor Erhart, die Söhne Peter Vischers, Konrad Meit feiern als Träger der neuen Richtung ihre Triumphe.

Da entschließt sich der nahezu Sechzigjährige zu einem neuen Stilwandel. Er beginnt den widerspenstigen Strom der flatternden Gewänder in weicherem Flusse an die Körperformen anzuschmiegen. Nicht leichtfertig und äußerlich ahmt er die Hauptwerke des neuen Stiles nach; er sucht vielmehr mühsam nach einer selbständigen Lösung und schließt seinen Frieden nicht mit der italienischen Kunst, wohl aber mit den recht konservativen Meistern der Nürnberger Renaissance, die bis in das dritte Jahrzehnt gewisse gotische Neigungen beibehalten.

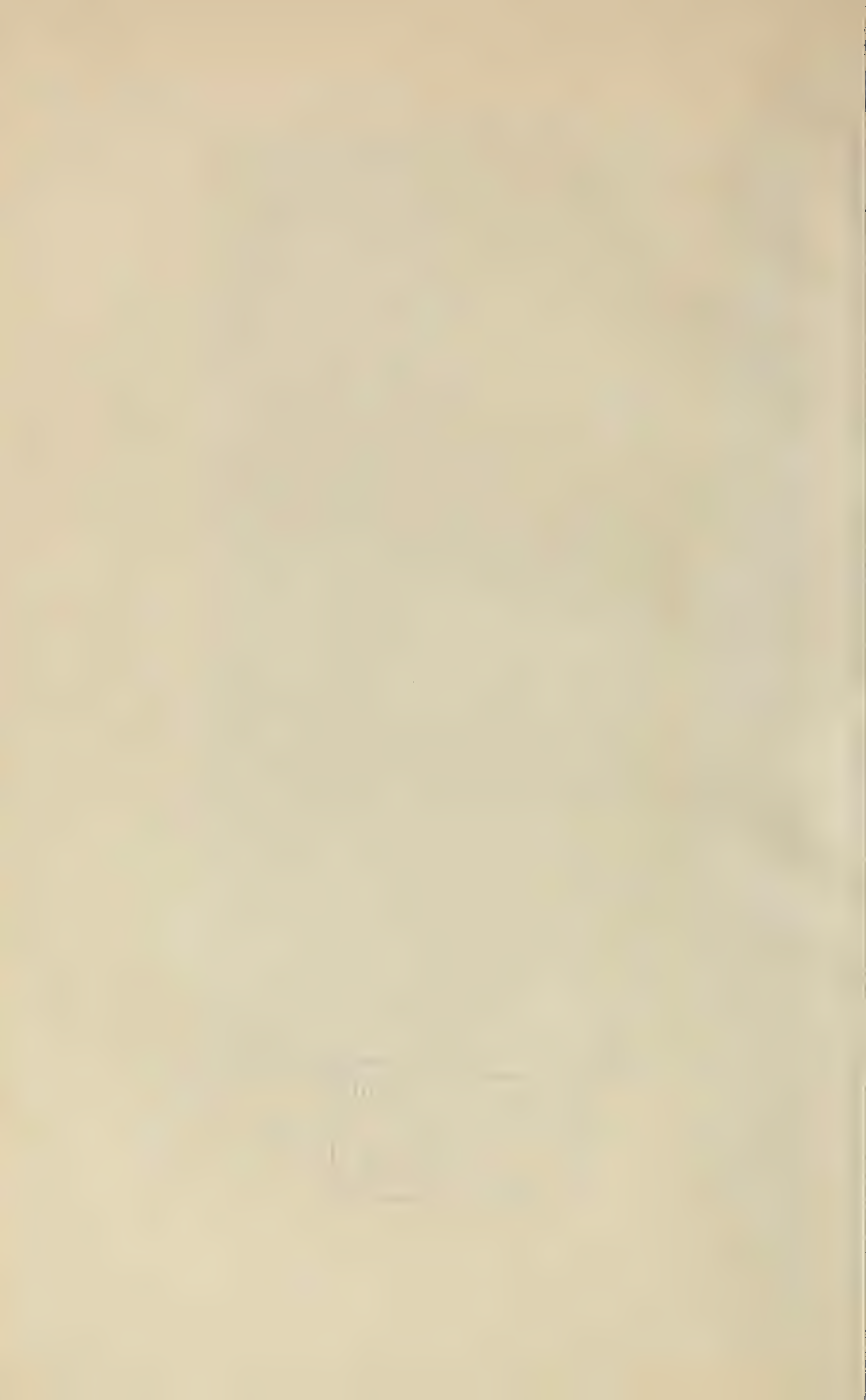
Zwar hatten sich im Jahre 1509 die eingesessenen Bildschnitzer der Stadt Nürnberg durch ein Gesetz gegen die fahrenden Künstler geschützt, welche in Nürnberg kein Bürgerrecht besaßen. Aber vergeblich; im September des nächsten Jahres wurde der Rat veranlaßt nach einem heftigen Streit zwischen den Malern, Bildschnitzern und ihren Gesellen einen Teil des erlassenen Gesetzes wieder aufzuheben: es wurde den Fremden gestattet, auch ohne Bürgerrecht in Nürnberg Arbeiten durchzuführen[395]).

Wir wissen nicht, welche Rolle Veit Stoß in diesen Kämpfen spielte; ihre Folgen erraten wir aber aus einer Änderung, die plötzlich sein plastischer Stil erleidet. Am Beginn dieser letzten Blütezeit steht die vielgepriesene Madonna vom Stoßhause im Germanischen Nationalmuseum[396]). Eine auffallende Weichheit in den Umrissen, eine Geschlossenheit, die weitaus die Sebalder Reliefs oder die Münnerstätter Gemälde übertrifft, steigert hier den Eindruck des anmutigen Körpers. Der rassige Kopf mit einer auffallend kleinen Nase, das in regelmäßigen Spiralen von der hohen Stirne herabrollende Gelock, ein vorgeschobener, spitzer Mund und das manieriert scharfe Absetzen der großen Augen von der tief eingeschnittenen Lidspalte sind die äußeren Merkmale des neuen Typus; wie ausgeprägt ist das Gefühl für die Weichheit des rundlichen Kinderkörpers, in den sich die Hand der Maria einpreßt! Man könnte an der Ausführung des Werkes durch Meister Veit zweifeln, wenn man den weiten Abstand, der unsere Madonna von älteren Werken trennt, nicht durch jüngere Vorbilder erklären könnte. Erst bei genauerem Hinschauen wird das feste Gefüge der Hände klar, die eigenwilligen Kurven des Mantels treten hervor und die harten Brüche über dem herausgepreßten Knie und an der Hüfte beweisen, daß sich hier Altes und Neues etwas erzwungen zusammenfindet.

Ein Blick auf die Reliefs der Fuggerkapelle in Augsburg, die ich



Veit Stoß. Hl. Paulus des Dr. Anton Kreß (1513; Sandstein) Nürnberg; St. Lorenz.



als bestes Denkmal der neuen, deutschen Plastik danebenstellen möchte, läßt die Quelle des Stossischen Typus erkennen. Die großen Augen, die hohe Stirn, der winzige Mund, überhaupt ein Zusammendrängen der Hauptteile des Gesichtes findet sich in den Putten der Basis wieder; dort treffen wir auch diese fleischigen Körperchen mit den gestopften Beinen und den rundlichen Armen an. Freilich bei Stoß hat die neue Form sogleich einen herben Zug erhalten; die weiche Anmut schwäbischer Marien bleibt ihm fremd; niemals konnte er jene knieende Maria im Germanischen Museum schaffen, die wir schon oben besprachen. Die Madonna vom Stoßhause wurde bisher in stillschweigender Übereinkunft in die Zeit unmittelbar nach dem Ankaufe des Hauses, also etwa in das Jahr 1500, datiert[397]. Neben den stilistischen Beziehungen zu fortgeschrittenen Werken vom Ende des ersten Jahrzehntes beweist aber das von Fr. Tr. Schulz aufgefundene Langenzenner Verkündigungsrelief vom Jahre 1513 das Willkürliche dieser Anschauung. Wahrscheinlich ist unsere Madonna erst um das Jahr 1510, jedenfalls nach dem Stossischen Prozesse und seinen Folgen, geschaffen.

Mit dem kleinen Sandsteinrelief in Langenzenn gewinnen wir einen festen Ausgangspunkt für die Datierung; zudem beweist das Zeichen unseres Meisters, welches neben der Jahreszahl 1513 auf dem schlanken Pfeilerchen in der Mitte der Darstellung steht, die Eigenhändigkeit des Werkes[398]. Das Ganze ist recht seltsam angeordnet: Maria blickt im Gebet versunken aus der Darstellung heraus; rechts von ihr schließt der kleine Pfeiler ihre Kammer ab und überschneidet den im vollen Fluge hereinschwebenden Engel; unter diesem kniet rechts die Stifterin, nach Schulz ein Glied der Familie von Wildenfels. So schwer das Gesicht der Maria beschädigt ist, seine Formen sind der Madonna vom Stoßhause so eng verwandt, wie die schlanken, biegsamen Hände; das Gewand hat sich wieder nach früherem Geschmack in schwungvolle Kurven ausgebreitet. Mit überraschender Kühnheit ist das Dahinschweben des Engels gebildet; seine Alba ist fest an die Schenkel angepreßt und wirbelt flügelartig in die Luft empor. Ich halte es für bezeichnend, daß gerade ein Augsburger Künstler, Jörg Breu d. Ä., im Konstanzer Brevier vom Jahre 1516 eine ähnliche Darstellung im Gegensinn verwendet[399]; hatten vielleicht Stoß und der Augsburger Maler ein gemeinsames Vorbild? Gleichviel; ein reiches Spiel von Licht und Schatten, löst die Gestalten lebendig vom Grunde; trotz aller Asymmetrie sind die Hauptpersonen klar hervorgehoben. Von gotischeckigen Bewegungen steckt noch ein guter Teil in den Gliedern der Figürchen, und gotisch bleibt auch die Architektur trotz einzelner Rundbogenformen.

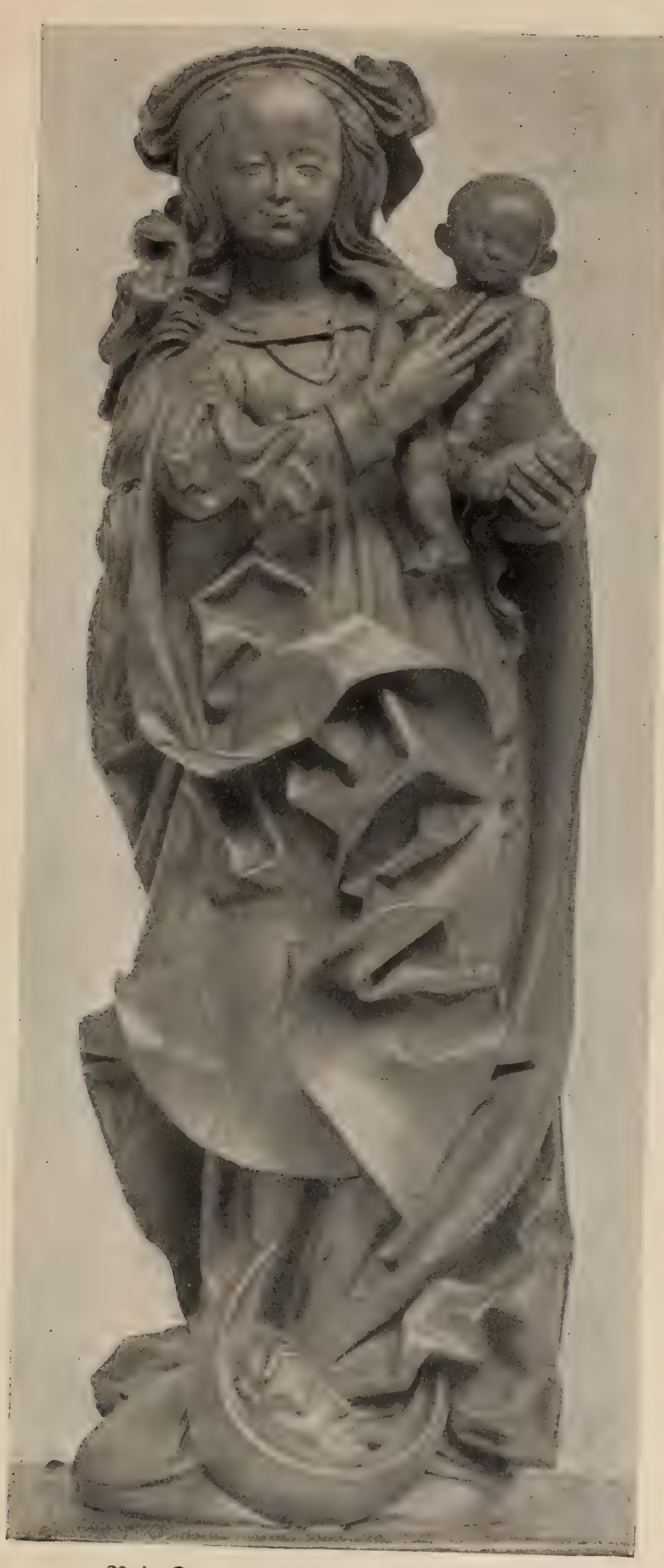
Es liegt wohl an der erwachenden Vorliebe für die Kleinplastik, wenn sich Stoß häufiger auf kleineren Maßstab beschränkt. Ein derartiges Werk ist durch einen Zufall nach Wien verschlagen; dort hat es erst vor einigen Jahren Curt Rathe wieder aufgefunden. Die kleine hölzerne Gruppe der Heiligen Anna Selbdritt steht heute ziemlich un-

günstig in einer Nische über dem Eingange der kleinen Annakirche in Wien (I Annagasse)[400].

Auf einer Bank, deren Schemel renaissancemäßig halbrund vorgebaucht ist, thront die hl. Mutter in anliegendem, streifig bewegtem Gewande von ausgesprochen Stossischem Charakter; auf ihrem Knie sitzt die kindlich gebildete Maria, das Auge auf ein Buch gerichtet; ihr Gesicht entspricht den eben besprochenen Marien in Nürnberg und Langenzenn. Dabei sind ihre Lippen ebenso zierlich zugespitzt, wie die des kleinen Knaben der Madonna vom Stoßhause. Der Christusknabe stampft hier mit dem gestopften Füßchen ungebärdig auf dem rechten Knie der Mutter Anna; sein Haar hängt in zierlich gedrehten Ringellocken auf die vorgetriebene Stirne herab. Entgegen Rathes Anschauung, der das Werk in der äußersten Spätzeit des Meisters entstanden denkt, möchte ich für die Jahre 1510 bis 1513 eintreten; am Bamberger Altare ist die Gewandbehandlung sehr viel weniger zügig, und andere Werke, die Rathe zur Datierung heranzieht, mußte ich teils, wie die Sebalder Maria unter dem Kruzifixe, ins erste Jahrzehnt verweisen, teils ganz aus dem Werke des Veit Stoß ausscheiden. Im Gegensatz zu den oben besprochenen Frühwerken und der Skizze im Budapester Museum befreundet sich Stoß nunmehr mit dem schwäbischen Annentyp, der die Maria in Kindergestalt bildet; auch das spätere Werk in der Jacobskirche und seine kleinere Replik im Germanischen Museum zeigen diese Form.

Es scheint ein merkwürdiger Zufall, daß gerade Stoß ausersehen wurde, die Reihe jener spätgotischen Apostelgestalten der Regensburger Schule an den Pfeilern der Lorenzkirche zu ergänzen; als Knabe oder Jüngling mag er die Entstehung dieser Werke mit angesehen haben. Nun bestellte im Jahre 1513 der Probst zu St. Lorenz Dr. Anton Kreß kurz vor seinem Tode — er starb noch im Jahre 1513 — bei Veit Stoß die Statue eines hl. Paulus; offenbar war es dem geistlichen Herrn aufgefallen, daß gerade dieser wichtige, in der Reformationszeit vor allen beliebte Apostel in der Reihe fehlte. Natürlich mußte das Werk in Sandstein ausgeführt werden und erhielt seinen Platz an der Schmalseite des zweiten Chorpfeilers, gegenüber dem segnenden Christus rechts vom Hauptaltar; am selben Pfeiler wurde nach dem Tode des Stifters dessen schöne, bronzene Gedächtnistafel angebracht. Auf einer sternförmig profilierten Konsole mit nachträglich eingemeißeltem Wappen steht in monumentaler Ruhe der streitbare Heilige mit Buch und Schwert; die rechte Schulter ist leicht emporgezogen; der Kopf ein wenig zur Seite geneigt; die Augen blicken sinnend in die Ferne. Darüber schwebt ein leichter, durchbrochener Baldachin von gotischen Formen, der in einen Fialentabernakel mit einer kleinen Heiligenfigur ausläuft. Unter dem Baldachin findet sich die Jahreszahl 1513 auf einer Bandrolle eingemeißelt.

Im Kressischen Archive liegt noch die Rechnung für die Statue, wie ich sie im Anhang II, Nr. 123 im Wortlaute abdrucke. Es ist merk-



Veit Stoß. Maria (Buchsbaumholz).
London; South Kensington Museum.

würdig, daß man sich trotz der ausgezeichneten Durchführung der ganzen Figur gesträubt hat, sie dem Veit Stoß, der doch in der Rechnung ausdrücklich genannt wird, zuzuschreiben. Das Fehlen jeder Bewegung, die Ruhe und eine gewisse Trockenheit des anliegenden Gewandes befremdete alle Beschauer. Offenbar strebte Veit Stoß in diesen Jahren nach einer ähnlichen Ruhe und Geschlossenheit, wie sie die Vischerschen Apostelgestalten vom Sebaldusgrabe bringen, und wie er sie später in den einzelnen Figuren vom Bamberger Altare erreicht. Außerdem machte sich wohl bei dieser vollrunden Sandsteinfigur, der ersten von der Hand des Veit Stoß, die wir kennen, ein gewisser Blockzwang geltend; vielleicht haben auch die Steinmetzen oder Schnitzergesellen Wolfgang und Jobst, die nach Ausweis der Rechnung den Tabernakel gefertigt haben, bei der Ausführung des Gewandes geholfen, und Veit hat sich, wie sich das aus dem geringen Arbeitslohn von 17 fl. für die Herstellung der ganzen Statue erklärt, nur auf die Durchbildung des Kopfes und der Hände beschränkt. Diese Teile können sich mit Ruhm neben dem Florentiner Rochus behaupten; der Körper tritt etwas zaghaft durch das Gewand, und der Mantel bauscht sich nur schüchtern über dem Knauf des Schwertes[401]).

Interessant ist der Wortlaut jener Rechnung im Kressischen Archiv. Neben Veit und den Steinmetzen Wolfgang und Jobst, die während der Arbeit mit Käse, Brot, Wein und Bier beköstigt werden, ist daselbst noch ein Maler genannt, der das Bild und den Teppich hinter der Statue malen mußte. Dieser teppichartige Hintergrund war noch zu Beginn des vorigen Jahrhunderts deutlich sichtbar, wie wir das auf einer aquarellierten Ansicht des St. Lorenzer Langhauses von Wilder im Besitz der Stadt Nürnberg erkennen können. Außerdem wurde zum Schutze der Bemalung ein Vorhang vor der Figur aufgespannt, der offenbar nur bei hohen Festtagen gelüftet werden durfte.

Es ist aus den Ratverläßen jener Zeit, währenddder Stoß nur mit besonderer Erlaubnis des Rates die Stadt Nürnberg verlassen durfte, deutlich erkennbar, daß neben der künstlerischen, auch eine mehr handwerkliche Tätigkeit von Stoß gepflegt wurde; alljährlich besuchte er die Messen in Frankfurt und Nördlingen, um kleinere Werke zu verkaufen und Aufträge zu erhalten. Später muß er auch in Nürnberg außerhalb der Werkstatt einen ständigen Verkaufsstand besessen haben; wenigstens wird ihm am 5. Juni 1532 verboten, weiterhin in der Frauenkirche seine Werke feil zu halten, nachdem dort der protestantische Kultus eingeführt war; man ließ ihm damals das Portal des Dominikanerklosters anweisen[402]). Wahrscheinlich hielt Stoß an diesen Stellen seine Kupferstiche, kleine gemalte Andachtsbilder von geringem Wert, sicherlich auch kleine Statuetten und Reliefs feil. Wie weit Stoß diese kleinen Arbeiten selber fertigen oder außerhalb der Werkstatt in Masse herstellen ließ, wissen wir nicht; jedenfalls lagerte bei ihm im Jahre seines Todes, also lange Zeit nach seiner Erblindung, noch ein ganzer Vorrat von kleinen Kunstwerken, unter die sich die

Erben teilten. Offenbar unterschied man bei diesen billigeren Produkten durchaus nicht streng zwischen eigenhändiger und fremder Arbeit; ob das alte Weib und der Kindleinstanz, die damals mit anderen, wichtigeren Arbeiten ausgesondert und verkauft wurden, eigenhändige Werke waren, können wir nicht mehr feststellen; gewiß waren es Figuren kleineren Maßstabes, ähnlich dem spannenlangen Kruzifix von des Meisters Hand, das Herr Christoph Coler nach Neudörfers Bericht besaß und hoch schätzte.

Wir haben nur ein einziges Werk der Kleinplastik, das überzeugend die Züge der Eigenhändigkeit trägt, — die kleine Madonna im South Kensington Museum zu London; Hermann Voß hat diese Buchsstatuette aufgefunden und beschrieben[403]. Tatsächlich finden sich in der kleinen Statue Beziehungen zur großen Kupferstichmadonna (B. 3. — P. 6.) und der Madonna vom Stoßhause; dem Bamberger Altare, an den Voß dachte, steht sie nicht eigentlich nahe. An die breiten Faltenrücken der Spätzeit ist noch kaum zu denken; der Mantel erinnert in seinen scharfen Brechungen eher an den Lorenzer Paulus und die Holzbildwerke dieser Zeit. Vielleicht ist die Londoner Madonna um 1515 gearbeitet; jedenfalls vor der schönen und späten Steinmadonna an dem Hause in der Unteren Talgasse 20 zu Nürnberg. Das seltsam häßliche Kind mit dem platten Breitschädel und den abstehenden Ohren haben beide Werke gemeinsam.

Bei der Vielseitigkeit und der Unternehmungslust unseres Meisters sind gelegentlich Versuche im Bronzeguß nicht weiter verwunderlich; schon oben konnten wir die Mitarbeit an der bronzenen Grabtafel des Kallimachus vermuten. Nun plante Kaiser Maximilian schon seit langen Jahren die Errichtung seines prächtigen Bronzegrabmales, für das er seit dem Jahre 1504 in Innsbruck den Maler Gilg Sesselschreiber beschäftigte. Soweit das urkundliche Material von dieser Arbeit Kunde gibt, sind wir durch D. von Schönherr in ausführlicher Weise unterrichtet[404]; nach seinen Forschungen ist es möglich, die Entstehung der 28 Bronzestatuen, welche das Grab noch heute umgeben, einigermaßen zu verfolgen. Freilich zog sich die Herstellung des gewaltigen Werkes über viele Jahre hin; Sesselschreiber wurde im Jahre 1518 durch Stephan Godl, einen Nürnberger Gießer, ersetzt, der schon seit dem Jahre 1508 im Dienst des Kaisers kleinere Figuren für das Grabmal arbeitete. Inzwischen hatte der Kaiser Maximilian im Gefühle des herannahenden Endes in Augsburg, in Landshut und mit glücklicherem Erfolge bei Peter Vischer in Nürnberg einzelne Statuen bestellt. An einen Abschluß der Arbeit war aber nicht zu denken; zudem stellten sich immer wieder finanzielle Schwierigkeiten ein. Bei der wechselvollen Geschichte des Grabmales ist es sehr verständlich, wenn der künstlerische Charakter und Wert der einzelnen Statuen sehr verschieden ist; keineswegs sind sie, wie Schönherr glaubte, alle von Gilg Sesselschreiber entworfen. Ich glaube nicht, daß der Kodex 8329 der Wiener Hofbibliothek uns die ersten Skizzen Sesselschreibers bewahrt;



Veit Stoß. Hl. Raphael des Raphael
Torrigiani (1516). Nürnberg; St. Jakob.



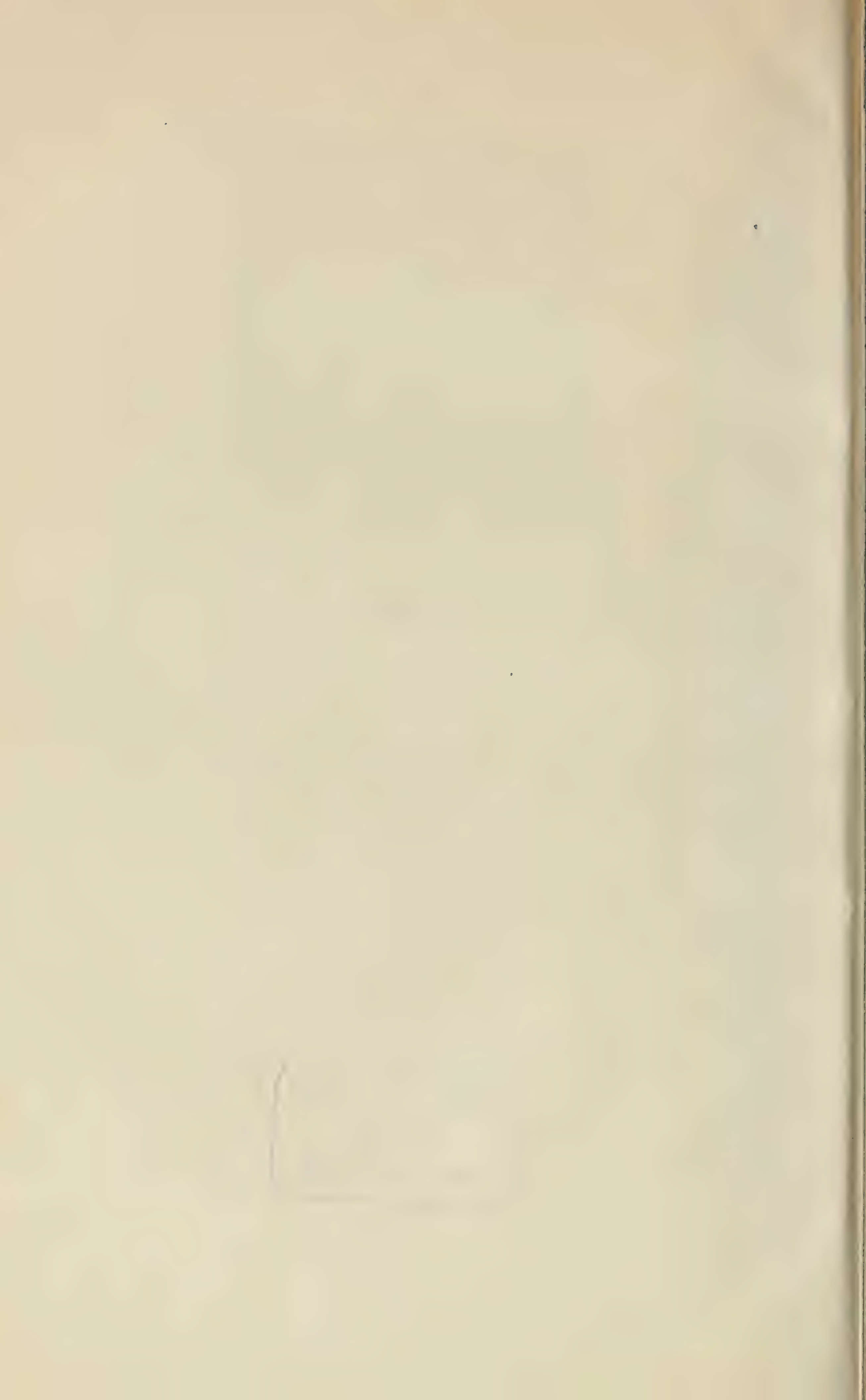
wahrscheinlich sind es die späteren Visierungen des Hofmalers Kölderer; teilweise scheinen es Kopien nach bereits gegossenen Statuen zu sein, die am Ende des dritten Jahrzehntes oder noch später vor der Vollendung des Grabmales gezeichnet und so gewissermaßen inventarisiert worden sind; denn alle zeigen ziemlich deutliche Abhängigkeiten von den vollendeten Godlschen und Sesselschreiberschen Arbeiten und machen durchaus nicht den Eindruck erster Entwürfe. Nur die Könige Arthur und Theoderich, die ja bis zum Jahre 1528 beim Bischof von Augsburg verpfändet waren, sind im Kodex aus der Phantasie des Zeichners hinzugefügt, der die Originale nicht vor sich hatte. Stephan Godl hat seine zahlreichen Statuen wahrscheinlich selbst entworfen und durchgeführt; er schließt sich dabei in einzelnen Typen an die Stossische Kunst an; mit Bestimmtheit glaube ich in der Maria von Burgund Spuren des Stossischen Stiles vom Ende des zweiten Jahrzehntes zu erblicken. Eine Erklärung für diesen Einfluß ist meines Erachtens leicht zu finden, wenn uns auch urkundliche Nachrichten nur spärlich erhalten sind: Veit Stoß war eben außer Peter Vischer der einzige namhafte Künstler, der immer wieder vom Kaiser mit Aufträgen für sein Grabmal bedacht wurde. Allerdings hören wir garnichts von dem Erfolge seiner gegossenen Arbeiten; aber oben durfte ich Maximilians Bestellung im Jahre 1507 auf das kaiserliche Grab beziehen; im Juli des Jahres 1514 wird dann durch Johann Stabius an Veit Stoß ausdrücklich eine bronzene Statue verdungen. In zahlreichen Ratsverläßen erfahren wir, daß Veit durch die Rotschmiede die Ausführung in jeder Weise erschwert wurde, und daß der Rat selbst ihre Partei gegen Stoß ergriff. Nur durch den Hinweis auf die Ungnade des Kaisers konnte Stabius für unseren Meister ausnahmsweise die Erlaubnis zum Bronzeguß erwirken; dafür versuchte der Rat in kleinlicher Weise den Stabius zu bestimmen, daß Stoß in Zukunft keine weiteren Aufträge dieser Art erhalten dürfe. Endlich wies man ihm doch im September des Jahres 1514 einen Zwinger an der Stadtmauer an, in dem er den Guß bewerkstelligen sollte. Dabei fielen auf beiden Seiten heftige Worte, als Stoß für den langen Verzug, während dem ihm seine Form eingetrocknet sei, Schadenersatz verlangte[405]). Damit schließen die Urkunden in dieser Angelegenheit. Es ist nun eine sehr naheliegende Vermutung, die R. Bergau und P. J. Rée zuerst aussprachen[406]), daß mindestens eine der Innsbrucker Statuen unter der Leitung des Veit Stoß entworfen, modelliert und gegossen worden sei. Wir wissen zwar nicht, ob sein Werk gelungen ist, da gerade in dieser Zeit Rechnungen über die Gußwerke fehlen. Aber in Innsbruck taucht in den Jahren 1518 bis 1521 die Statue des heiligen Leopold, eines Herzogs von Österreich, auf, ohne daß wir über ihren Meister Näheres erfahren. Jedenfalls nicht von Sesselschreiber und seinen Söhnen gefertigt, unterscheidet sich diese Figur durch die feine Ausführung des Kopfes mit dem gelockten Vollbarte, durch die nervös bewegten Finger und den schwungvoll herabfließenden, umgeschlagenen Mantel von anderen Ar-

beiten Godls. Ich glaube hier so viele Merkmale des Stossischen Stiles zu erkennen, daß sicherlich diese Statue nach seinem Modell, wohl auch nach seiner Form gefertigt sein muß. Die eigentümlich gespreizte Stellung dieser Bronze erinnert unmittelbar an die kleine Stossische Engelsfigur in St. Jacob, die nach alter, guter Tradition, im Jahre 1516 gestiftet wurde, und das durchfurchte, bärtige Gesicht findet sich einigermaßen ähnlich an dem Florentiner Rochus und dem Tucherschen Bartholomäus. Wieweit Veit Stoß der Guß selbst zuzuschreiben ist, ob er an Stelle der Nürnberger Rotgießermeister, die ihm zu helfen sich weigerten, aus Innsbruck Gesellen herbeizog, wissen wir nicht. Jedenfalls ist die Ziselierung der Statue nicht von ihm durchgeführt, sondern entspricht ziemlich genau den technischen Gepflogenheiten und der Ornamentik der Godlschen Werkstatt. Ein Ratsverlaß vom 30. August 1516, der Stephan Godl in Nürnberg erwähnt, läßt es sogar möglich erscheinen, daß Godl persönlich unserem Meister half und auf diesem Wege engere Beziehungen zur Stossischen Werkstatt gewann. Doch das sind lediglich Vermutungen[407]; über die Einzelheiten dieser verwickelten Angelegenheit kann nur ein gelegentlicher archivalischer Fund volle Klarheit schaffen.

Mögen einzelne Werke, wie der Hl. Paulus in St. Lorenz die monumentale Ruhe der Renaissance anstreben, am gelungensten sind die Werke des Meisters, denen noch die unbekümmerte Bewegungsfreude der malerischen Spätgotik innewohnt. Das lebendige Temperament des Krakauer Altares ist in einer kleinen Engelsfigur wiedererwacht, die, heute an der Nordwand der Nürnberger Jacobskirche aufgestellt, zu den besten Proben Stossischer Kunst in Franken gezählt werden muß[408]. Es ist ein seltsames Werkchen; schon die Deutung ist nicht ganz leicht: die Freifigur eines Engels, losgelöst aus jedem Gruppenzusammenhange, ist in Deutschland keine häufige Erscheinung. Nach Löschs Beschreibung der Jakobskirche stellte die kleine Figur den Erzengel Gabriel dar; damals trug sie noch einen Palmzweig in der Hand. Jedenfalls gehört sie zu den zahlreichen Holzbildwerken aus aufgehobenen und zerstörten Nürnberger Kirchen, wie sie Heideloff bei seiner Restauration im Jahre 1824/25 hier zusammenstellte. Der größere Teil der Schätze, die in der Jakobskirche, im Germanischen Museum und den Münchener Sammlungen aus altem Nürnberger Stadtbesitz zu finden sind, stammt aus der Katharinen- und Dominikaner- (Prediger-)Kirche. In unserem Falle gibt die treffliche Beschreibung aller „in der Dominikaner-Kirche sich befindenden Altäre . . . von Johann Jacob Schwarz, Anno 1737" nähere Auskunft[409]. Er sah auf der Epistelseite an der ersten Säule vom Portal aus ein „Gedächtnus von Holtz ausgeschnitten, eine Figur von einem Engel, begleidet, darunter dieses Wappen mit der Zahl 1516 (Raphael Thurisani)". Bei der Seltenheit ähnlicher Engelsstatuen in der Nürnberger Kunst glaube ich auf Grund dieser Notiz mit Be-



Nach dem Modell des Veit Stoß. Hl. Leopold.
(Bronze) Innsbruck; Hofkirche.



stimmtheit den Namensheiligen des Florentiner Seidenhändlers Raphael Torrigiani zu erkennen, den jener Kaufmann vielleicht nach überstandenen Gefahren der weiten Reise gestiftet hatte. Nach jener Angabe bei Lösch kann es sich tatsächlich nur um die Darstellung des Engels Raphael handeln; denn der Verkündigungsengel Gabriel wäre statt mit dem Palmzweig, mit einem Lilienstengel, der kriegerische Michael mit dem Schwert dargestellt worden; außerdem gehört Raphael in Florenz zu den beliebten Darstellungen, meist als Reisebegleiter des jungen Tobias. Gewiß wählte der Florentiner Kaufherr, dessen Name am 1. März 1518 im Hausbuch Anton Tuchers erwähnt wird[410]), den geschicktesten Nürnberger Bildschnitzer aus: Veit Stoß hat, wie schon Bode und Rée vermuteten, diese kleine Figur gefertigt, die in dem zügigen und fließenden Gewand sehr an den Innsbrucker Leopold oder an die Wiener Annengruppe erinnert; damit stimmt die überlieferte Datierung trefflich überein. In kostümlichen Dingen und den regelmäßigen Zügen des jugendlichen Gesichtes finde ich enge Beziehungen zum Bamberger Altar. Der Ansicht Dauns muß ich widersprechen; von Stanislaus Stoß, wenn wir in ihm den Schnitzer des Krakauer Stanislausaltars sehen, finde ich keine Spur, und die Übereinstimmungen mit dem von anderer Hand gefertigten Johannesaltar in der Krakauer Florianikirche (1518) sind recht allgemeiner Natur; die Engel von der Taufe Christi im Mittelschreine dieses Werkes unterscheiden sich schon durch das Flügelkleid von unserer Statuette. Außerdem war ja Stanislaus ohne Unterbrechung von 1505 bis 1527 in Krakau ansässig.

Die technische Durchbildung ist überaus sauber und fein; leider ist sie unter dem deckenden, abscheulichen Anstrich in Einzelheiten schwer zu beurteilen; jedenfalls unterscheidet sie sich vorteilhaft von den beglaubigten Arbeiten für Anton Tucher, deren Herstellung nur durch Mitwirkung von Gehilfen ermöglicht wurde.

Leider beklagen wir den Verlust einiger kleiner Werke, an denen Stoß mit namhaften Nürnberger Malern zusammenarbeitete. Wie im Jahre 1505 für Hans Traut von Speier, so hatte Stoß für den alten Maler Marx Schön, den Vater des Dürerschülers Erhart Schön, auf feste Rechnung um 18½ fl. Arbeit geliefert. Vermutlich war dieser Künstler vor 1515 hochbetagt gestorben; denn Stoß klagte gegen den Sohn auf Tilgung der väterlichen Schuld und erzwang schließlich die gerichtliche Exekution[411]). Von den persönlichen Angelegenheiten des Veit Stoß hören wir wenig; Jörg Trummer führte einen langwierigen Prozeß auf Herausgabe von 500 fl. vermeintlicher Unkosten in der ärgerlichen Fehde; wie es scheint, ohne Erfolg.

Dafür mehrten sich wieder die Bestellungen; ein neuer Gönner erstand dem alternden Meister in dem frommen Ratsherrn Anton Tucher (geb. 1458, gest. 1529), dem bekannten Freund Friedrichs des Weisen von Sachsen, der selbst in seinem Haushaltungsbuch ausführlich von seinen Aufträgen an Veit Stoß berichtet (Anh. II, Nr. 127f.). Dort ist

am 18. April 1517 von einer alten Tafel aus Venedig mit den Figuren des Kaisers Constantin und der Hl. Helena die Rede, für welche Veit Stoß eine Einfassung, einen Schrein, Flügel und einen „uberschwaiff" (Aufsatz) fertigen sollte; zum Lohn für diese Arbeit erhielt der Meister 50 fl. Wir hören, daß Stoß in diesem Falle Schnitzerei und Malerei lieferte. Das Ganze wurde in der Kirche des Sebastianspitals, die in der Nähe des Johannesfriedhofs im Jahre 1513 eingeweiht worden war, als Altarschmuck aufgestellt. Dieses Kreuzaltärchen kam später in das Hl. Geist-Spital; Murr beschreibt gegen Ende des 18. Jahrhunderts die aus Venedig stammende, byzantinische Tafel ganz ausführlich[412]. Danach können wir das Bild mit voller Sicherheit in einem Gemälde des Germanischen Museums feststellen[413]: Auf dem heute arg übermalten Bilde halten Constantin und Helena das Kreuz Christi; oben ist das kleine Brustbild des Heilandes eingefügt. Nach einer Beischrift, die Murr noch vorfand, war diese Tafel von den Venezianern im Jahre 1436 vor der Stadt Chettelin im Kampf gegen die Türken erbeutet worden. Leider vergaß Murr die Beschreibung des Rahmens und erwähnte nur kurz eine Verkündigungsdarstellung auf den Altarflügeln, die den Schrein damals verschlossen. Zum Glück ist die geschnitzte Fassung von Veit Stoß durch die barbarische Denkmalspflege in Nürnberg zu Anfang des 19. Jahrhunderts nicht gänzlich verloren gegangen; in den städtischen Sammlungen, denen dieses byzantinische Gemälde noch heute angehört, taucht etwa im Jahre 1840 ein Rosenkranzrahmen auf. Damals im Landauer Zwölfbrüderkloster aufgestellt, wurde er durch einen mäßig guten Kruzifixus notdürftig ausgefüllt[414]. Auch dieses Schnitzwerk befindet sich heute in stark beschädigtem Zustande im Germanischen National-Museum.

Durch seine lebhafte Komposition hebt sich dieses Stück in erfreulicher Weise von zahlreichen, gleichgültigen Reliefs der späten Stoßschule ab; in lebendigem Reigen schlingen sich fünfzehn Engel mit den Passionswerkzeugen rings um einen Kranz; ihre flatternden Gewänder verraten, daß nicht ein Kruzifix, sondern ein Relief oder Gemälde von rechteckiger Form ursprünglich von ihnen umschlossen wurde. Auf dem Rosenkranz sind die symbolischen Darstellungen der fünf Wunden Christi in kleinen Schildern aufgelegt. Schon aus diesem Grunde konnte die Mitte keinen Kruzifixus, sondern nur das Hauptsymbol des Leidens Christi, das Kreuz von Constantin und Helena gehalten, zeigen, welches unter den Leidenswerkzeugen in den Händen der Engel sicher schon ursprünglich fehlt. Da nun die Maße des byzantinischen Gemäldes recht gut in das Innere des Rosenkranzes hineinpassen, so scheint es sicher, daß wir hier den Rahmen des Tucherschen Altarschreins für St. Sebastian finden[415].

Ist nun dieser Rahmen ein Werk des Veit Stoß? — Ich kenne keinen, anderen Nürnberger Schnitzer — ein auswärtiger Meister kommt nicht in Frage — der mit dieser bewegten Leichtigkeit komponieren konnte; dann finden sich die mannigfaltigen, immer etwas altklugen Kinder-



Veit Stoß und Werkstatt; Engelrahmen des
Anton Tucher (1517). Nürnberg; German. Museum.

gesichter mit den vorgeschobenen Lippen wieder, die wir aus den Engeln des „Englischen Grußes“ und des Bamberger Altares zur Genüge kennen; schließlich zeigen sich mannigfaltige Beziehungen zum „Englischen Gruße“ in Haar- und Gewandbehandlung oder in den Formen der Rosen am Kranze. Es liegt ja auch recht nahe, den Meister des „Englischen Grußes“ in einem zweiten Rosenkranzrahmen zu erkennen. Freilich führt, wenn ich trotz der dicken Übermalung ein Urteil wagen darf, die Ausführung nicht auf Veit Stoß, sondern auf eine Gesellenhand, die einige Gepflogenheiten des Schnitzers der Hl. Katharina im Germanischen Museum übernommen hat; nur in der dekorativen, glücklichen Erfindung und in den lebendigen Köpfchen erkenne ich den Meister.

Unter diesen späten Nürnberger Werken kommt keines an Ruhm dem „Englischen Gruße“ in St. Lorenz gleich; seine Volkstümlichkeit verdankt er häufiger Erwähnung in der älteren Literatur; wir sind von der ersten Entstehung, wie von seinen letzten Schicksalen ausführlich unterrichtet[416]. Dennoch enttäuscht er bei näherer Betrachtung ein wenig; so dekorativ der Rahmen, so anmutig der viel zu kleine Engelchor gegeben ist, die beiden riesenhaften Figuren des Verkündigungsengels und der Maria haben kein rechtes Leben in den Adern; die Kraft des alternden Meisters reicht nicht mehr ganz für diese Steigerung ins Übermenschliche aus. So beschränkt er sich darauf, durch ein Überwuchern der harten und steifen Gewandung die Formen und den Kontur interessant zu gestalten und durch dieses Mittel die toten, schweren Körper zu verdecken. Der Versuch eines eindrucksvollen, monumentalen Werkes ist, wie schon Bode feststellte, mißlungen; inneres Leben und tieferes Empfinden fehlen vollkommen.

Über den Inhalt der Figuren hat sich Schulz, auf dessen Ausführungen ich verweise, am ausführlichsten ausgesprochen; das Programm der „Freuden Mariä“ auf den sieben in der ursprünglichen Anordnung noch heute angebrachten Medaillons entspricht den Darstellungen im Mittelschrein und auf den Innenflügeln des Krakauer Marienaltars einigermaßen. Die Geburt Christi, die Anbetung der hl. drei Könige, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingstfest sind hier ebenfalls abgebildet. Da indes die Verkündigung das Mittelfeld ausfüllt, mußten der Tod und der Empfang der Seele Mariä durch Christus auf zwei Medaillons verteilt werden. Ob ursprünglich noch eine Darstellung der vier Evangelisten im Rosenkranze angebracht war, wie die Starksche Chronik berichtet, ist nicht mehr zu entscheiden. Im Übrigen sind so ziemlich alle Teile, wenn auch stark erneuert, erhalten; ein Vergleich mit dem alten Stich bei Doppelmayr[417] ergibt, daß nur zwei Engelsfiguren und die Gestalt des kleinen Christusknaben, den Gottvater nach alter, ikonographischer Gepflogenheit in menschlicher Gestalt der Maria hinabsandte, heute verschwunden sind.

Über den Fortgang der Arbeit sind wir genau durch das Haushaltungsbuch des Stifters Anton Tucher unterrichtet. Danach wurde am 12. März 1517 Linhart Pömer, der Amtmann des Sebalder Waldes,

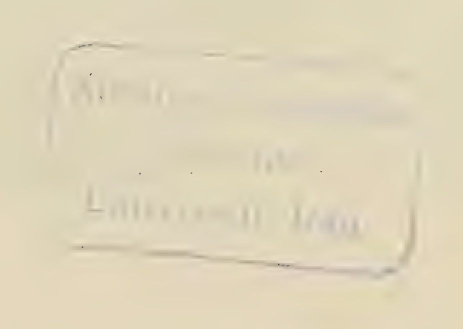
für eine Linde zu einem Marienbild bezahlt; wahrscheinlich begann Stoß damals die großen Figuren in der Mitte des Kranzes. Erst am 17. Juli 1518 wurde der Kranz im Chor von St. Lorenz aufgehangen und Veit Stoß erhielt für Schneiden, Fassen und Vergolden im Ganzen 426 fl. Die verschwundene, eiserne Krone über dem Werke scheint für Kerzenbeleuchtung eingerichtet gewesen zu sein; vielleicht waren auch am Rosenkranze Lichthalter angebracht; wenigstens spricht Tucher vom „rosenkranz mit sampt dem leuchter". Diese Notiz und die Erwähnung von 55 kleinen Leuchterchen in ähnlichem Zusammenhange beweist, daß hier nicht ein plastischer Gedanke die Anregung gab, sondern daß das Ganze eine monumentale Leuchterdekoration darstellte, die allerdings im Strahl der Kerzen prächtig gewirkt haben muß. Für diese Beleuchtungskörper, Werke des Schlossers Pülmann, die leider verloren sind, bezahlte Tucher 124 fl.; — das ist nahezu ein Viertel des von Stoß geforderten Preises. Erst im Februar 1519 wurde die weniger sorgfältig ausgeführte Bekrönung (Chubert) ausgeführt, an der ein Vorhang von Genfer Tuch und Leinwand befestigt wurde, um die Farben vor Staub zu sichern; Stoß erhielt für Schnitzereien an diesem Teile nochmals 27 fl. 5 Pfund und 5 Pfennige. In dieser Decke erblickten spätere, phantastische Generationen den „Sack", in den der eifernde Reformator Osiander das heidnische Bildwerk gesteckt habe.

In welchem Maße sich Stoß an der großen Arbeit beteiligte, ist schwer zu beurteilen; offenbar kam es ja hier weniger auf sorgfältige Durchbildung von Einzelheiten, als auch den prächtigen Gesamteindruck an. Aus diesem Grunde wurde das Individuelle etwas zurückgedrängt, und der Madonnentypus von Ferne der Dürerischen Art angenähert. Das Lächeln ist weicher und weniger geziert; die Stirne ist flacher, die Nase stärker und größer, wie an der Madonna des Stoßhauses. Das Gewand besitzt eine ganz außerordentliche Schwere; es lastet gewissermaßen auf den Figuren; nur die Zipfel der Mäntel werden von kleinen Engeln gehoben und fallen bauschend herab. Am glücklichsten sind die kleinen Engelknaben mit den lebhaften, pausbäckigen Gesichtern; auch die Reliefs sind einigermaßen geschickt in das Rund eingefügt, das der Zeitgeschmack forderte. Die „Anbetung des Kindes" erinnert an den Mittelschrein des Bamberger Altars; allenthalben zeigt sich das Bestreben durch Abstufung in der Reliefhöhe die Raumillusion zu verstärken[418]. Leider konnte ich das Werk nicht in der Nähe untersuchen; vieles ist sicherlich durch die gründliche Restauration des Bildhauer Rottermund verändert. Die Bemalung entspricht jedenfalls durchaus nicht mehr dem Zustand, den das „Lied auf den Englischen Gruß" (Schulz a. a. O.) in einer Chronik vom Jahre 1614 schildert. Der „Englische Gruß" war ja im Jahre 1811 in die Burgkapelle, dann in die Frauenkirche, und 1817 wieder in die Lorenzkirche geschafft worden. Hier riß bei der Aufrichtung der Strick, das Werk zerbrach in tausend Stücke; erst Campe setzte im Jahre 1825 die Erneuerung durch, die am 2. April 1826 abgeschlossen wurde.





Veit Stoß; Hängeleuchter mit der Darstellung des „Englischen Grußes" (1517—19; Ausschnitte).
Nürnberg; St. Lorenz.



Wegen der offenbaren Anlehnung an die Madonna des Englischen Grußes möchte ich die Flachreliefs der Verkündigung in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche ebenfalls in die Jahre 1517—18 versetzen; die überreiche Gewandung erinnert freilich noch mehr an frühere Gepflogenheiten. Vielleicht sind hier von untergeordneten Kräften ältere Entwürfe benutzt; die Ausführung der Reliefs ist mittelmäßig und rührt nur von der Werkstatt her.

Die Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts kannte den Veit Stoß nur als Schnitzer des Englischen Grußes und zahlreicher Kruzifixe[419]); und diese Anschauung hat sich im Volke bis heute so sehr erhalten, daß man in jeder fränkischen Dorfkirche ein Kruzifix von der Hand des Veit Stoß zu sehen bekommen kann. Nun haben wir zwar gesehen, daß Stoß durchaus nicht der erste, oberdeutsche Künstler war, der lebende Modelle benutzte, um seine Kruzifixe der Gestalt des menschlichen Körpers anzunähern; aber er übertraf durch anatomische Kenntnisse die älteren Meister seiner Kunst. Das Studium der Funktionen aller Gelenke, der Verheerungen, die körperliche und seelische Qualen dem menschlichen Körper aufprägen, hat er ungeheuer vertieft. Nach den Krakauer Meisterwerken schuf er für seine Nürnberger Werkstatt in dem Lorenzer Christus ein Vorbild, dessen erschütternde Wirkung tiefen Eindruck auf seine Schüler und auf alle Kunstfreunde oder Laien in Nürnberg ausübte. Die glattere Schönheit der neuen Formensprache führte ihn dann am Ende des ersten Jahrzehntes zu jenen volleren Typen, die durch einen gewissen, metallischen Glanz der Oberfläche stärker, als durch die realistische Durchbildung aller Einzelheiten wirken. Als bestes Beispiel dieser Gruppe ist der Kruzifixus vom Triumphbogen der Spitalkirche zu nennen, der jetzt, nicht zu seinem Vorteile neu bemalt, im Kirchenraume des Germanischen Museums hängt[420]). Gerade dieses Werk, das wohl, gleichzeitig mit dem Florentiner Rochus, zwischen 1505 und 1510 entstanden ist, war überaus beliebt; recht nahe steht ihm der schwächere Kruzifixus aus der Salinenkapelle zur Hallein, jetzt im Salzburger Museum, den ich oben mit den Schulwerken des Schwabacher Schnitzers besprach. Die Bildung des Schurzes mit dem flatternden, verknoteten Zipfel ist ähnlich; freilich die Kraft, mit der sich im Kruzifix der Spitalkirche Hände und Zehen zusammenkrampfen, ist aus den Gliedern des Salzburger Werkes gewichen. Ungefähr derselben Zeit gehört das Kreuz über der inneren Eingangtür der Sakristei von Ognissanti zu Florenz an; auch er zeigt eine gewisse Glätte und Kraftlosigkeit, steht aber der Stossischen Werkstatt näher als das eben besprochene Schulwerk[421]). Eine besondere Vorliebe für diesen Typus ist in der Stoß-Schule unverkennbar; die breite Brust, der eingezogene Leib und die überlangen, gestrafften Arme und Beine treffen wir in den Nürnberger Werken dieser Zeit immer wieder an. Noch später, als der alte, vielleicht schon erblindete Stoß nur noch seine Werkstatt weiter arbeiten ließ, mögen solche Kruzifixe in der alten Manier weiter gefertigt sein; deshalb wird das bisher übersehene Kreuz in der Margaretenkapelle auf der Burg

am besten hier angeschlossen. Mit den jüngeren Kruzifixen mittlerer Qualität hat es die Formen und die fleißige, glatte Ausführung gemein; aber alles wird noch gelöster und weicher gegeben. Die Knie sind gebogen; der leichenhafte Ausdruck des Kopfes ist in ein schmerzliches Lächeln gemildert; in den breiten, weichen Faltenrücken und flauen Brüchen des Schurzes zeigt sich der fließende Stil des dritten Jahrzehntes[422]. Ähnlich mag der große Kruzifix ausgesehen haben, den die Erben noch 1533 in der Werkstatt des entschlafenen Meisters vorfanden.

Man kann diesen Kreuzen, soweit sie auf die Werkstatt des Veit Stoß zurückgehen, niemals Flüchtigkeit vorwerfen; es sind immer noch gute, auch anatomisch gelungene Arbeiten, die nach sorgsamer Vorbereitung entstanden sein müssen. Wahrscheinlich bildeten nicht kleine Holzmodelle, wie Kopéra u. a. annahmen, sondern Kartons in Originalgröße die Vorlagen für diese stattlichen Werke. Ich fand eine derartige Vorzeichnung für den Arm eines Gekreuzigten in der Herzoglichen Kupferstichsammlung auf der Feste Coburg[423]. Der Umriß des Ganzen, die Form der fleißig modellierten Hand, deren Konturen sich plastisch vom geschwärzten Grunde abheben, erinnern an die Arme der Stossischen Kruzifixe aus dieser Zeit. Die knorrige Strichführung und die langen Finger ermutigen mich, dem alten Veit Stoß diesen Entwurf zuzuschreiben; freilich sind die Abmessungen der Coburger Zeichnung noch gewaltiger, wie bei den Stossischen Kruzifixen, deren Maße mir bekannt sind. —

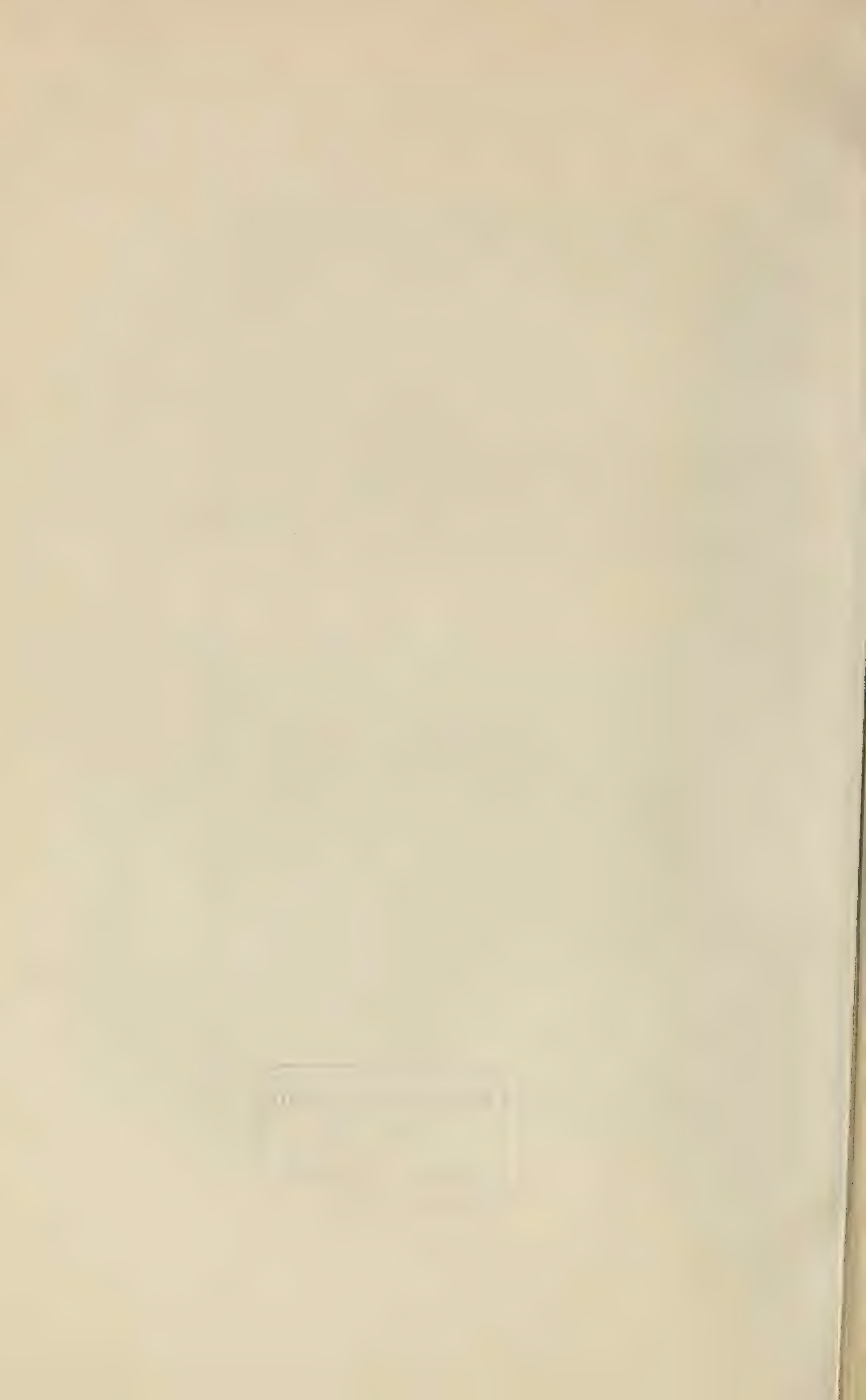
Nach langem Kampfe mit den Forderungen des neuen Stiles war Albrecht Dürer endlich der Führer geworden, dem Stoß sich anvertraute. Es gehört allerdings eine außergewöhnliche Kraft dazu in hohem Alter so gründlich umzulernen, wie Veit Stoß es tat. Der „Englische Gruß" steht als Übergangswerk mit allen seinen Schwächen und Vorzügen am Anfang einer letzte Gruppe, deren beste Proben wir im Sebalder Kruzifix von 1520 und im Bamberger Altar bewundern. Man könnte bei einem Vergleiche mit den Werken der Krakauer Zeit geneigt sein, an einen ganz anderen, jüngeren Meister zu denken, der die Vorzüge der alten Richtung mit den Neuerungen des Dürerischen Stiles verschmilzt; aber das klägliche Ende der Stossischen Werkstatt beweist, daß allein seiner geschickten Hand die Schöpfung des Bamberger Altares ebenso zu verdanken ist, wie die Ausführung des Krakauer Werkes, wenn auch in den dekorativen Teilen und in der Gewandung Gesellenhände noch fleißiger geholfen haben. Wir wissen nicht, ob Dürer mit Stoß je in persönliche Berührung kam, ob vielleicht einer der zahlreichen Söhne des alten Meisters in Dürers Werkstatt lernte, ob ein Maler, wie Erhard Schön — der lange nach Dürers Tode ein Buch von der menschlichen Proportion geschrieben hat[424] — oder Hans Dürer, mit Stoß verkehrte. Jedenfalls beweist Neudörfers ganz unverdächtiges Lob der Stossischen Meßkunst in seiner Flötnerbiographie, daß sich der alte Stoß mit denselben theoretischen Künsten befaßte, die Dürer zeitlebens beschäftigt haben und später von seinen Schülern H. S. Beham und Schön in kleinen Schriften gemeinverständlich behandelt worden sind.



Werkstatt des Veit Stoß um 1510; Kruzifix. Nürnberg; German. Museum.



Werkstatt des Veit Stoß um 1525; Kopf eines Kruzifixes. Nürnberg; Margaretenkapelle auf der Burg.



Am Bamberger Altar findet sich an untergeordneter Stelle die Hand eines Nürnbergers Schnitzers und Malers, der dem Stile des Wolf Traut oder Kulmbach nahesteht und dennoch ein Mitglied der Stossischen Werkstatt gewesen sein muß; vielleicht hat dieser Anonymus die letzte Umbildung des Stossischen Stiles mitverschuldet.

Auch ohne Neudörfers Notiz müßten wir von dem Sebalder Kruzifixus des Jahres 1520 auf die Kenntnis der Meßkunst nach Dürerischem Muster schließen; denn da ist mit einem Schlage die weiche, schwellende Muskulatur der Brust und des Bauches, die gotische Einziehung der Hüften und das übermäßige Vordrängen des Brustkorbes, überhaupt der interessante, schwingende Kontur gänzlich vermieden. Gelenke und Körper sind harmonischer gebildet; der Schmerz zeigt sich nicht mehr in gewaltsamen Verzerrungen. Es ist der schöne, erhaben verscheidende Gottmensch der Renaissance; Hoheit und Ruhe sind aus der stolzen, geraden Kopfhaltung abzulesen. Das Ganze erinnert einigermaßen an Dürers Gekreuzigten in der Mitte des Dreifaltigkeitsbildes vom Jahre 1511. Trotz sehr sorgfältiger, eigenhändiger Ausführung sind freilich die Beine im Gegensatz zu früheren Werken ein wenig zu steif und trocken gearbeitet; dafür ist die Oberfläche des Rumpfes lebendig gegliedert. Das Haar hat etwas von dem eigenwilligen Kräuseln Dürerischer Locken; der Schurz ist der Achse des Körpers entsprechend konzentrisch ausgeschwungen, — das sind die letzten Spuren der Gotik[425]).

Veit Stoß fehlt die Anmut der schwäbischen Madonnenbildner; seine Marien der frühen Zeit sind fast nie um ihrer eigenen Schönheit willen da, sondern bleiben Trägerinnen einer Handlung; gerade durch ihre weichliche Bildung und eine gewisse Koketterie verraten sich die Schulwerke des Schwabacher Meisters oder schwäbischer Nachahmer in der Stadt Nürnberg. Erst in der Madonna des Englischen Grußes beginnt Stoß die reife Schönheit Dürerischer Marienbilder nachzuahmen; nur aus seinen letzten Jahren kennen wir den liebenswürdigen Typ des breiten Gesichtes mit großen Augen und einem freundlichen Lächeln auf den Lippen.

Bald nach dem „Englischen Gruße" muß die lebensgroße, steinerne Madonna am Weinmarkt Nr. 12 entstanden sein, ein glückliches Gegenstück zu der Madonna vom Stoßhause, das unseren Geschmack am meisten zusagt; man spürt es aus der Flachheit des vollen, vielleicht etwas geglätteten Gesichtes, daß hier der große Maler den Schnitzer gemeistert hat. Das Kind, mit dem verschmitzten Lächeln des Engels an der mittleren Säule im Bamberger Schrein, ähnelt indes in der Bewegung ziemlich dem Knaben der Maria vom Stoßhause. Der Mantel ist vor dem Leib emporgerafft und fällt im breiten Dreieckzipfel herab; alles ist breit und flächig gehalten[426]). Dabei ist die Ausführung des Gesichtes außerordentlich fein; dagegen sind die plumpen Hände und das Gewand, wie bei der Sebalder Schmerzensmutter von 1499, von der Werkstatt gearbeitet. Die Mondsichel mit dem menschlichen Profil zu den Füßen der Statue entspricht dem Londoner

Figürchen. Ob Stoß die Konsole mit dem gotischen Blattwerk noch um 1520 lieferte, oder ob sie schon früher an Ort und Stelle eingepaßt war, wissen wir nicht; auch vom Besteller ist nichts überliefert. Es ist die letzte Steinarbeit des siebzigjährigen Meisters.

Auffälligerweise hat man ebensowenig, wie diese Statue, einen hl. Laurentius beachtet, trotzdem doch beide deutliche Beziehungen zum Bamberger Altare aufweisen. Am Sakristeibau von St. Lorenz, der in den Jahren 1517—1519 Veränderungen erlitt[427]), war man nämlich um geschickte und dabei wohlfeile Bildhauer für den Statuenschmuck verlegen. In dieser Not wandte man sich wahrscheinlich an Veit Stoß, und dieser wird, meist durch fremde Schnitzer, die nach seiner Skizze arbeiteten, fünf hölzerne Statuen geliefert haben, die an der dunklen Sakristeiwand nach dem Kircheninneren zu ihren Platz gefunden haben. Daß Stoß persönlich beteiligt war, läßt sich einmal an dem Schmerzensmann hoch oben auf dem erkerartigen Vorbau des zweiten Geschosses erkennen; es ist eine mäßige Variante des großen Sebalder Schmerzensmannes von 1499[428]). Daneben ist der hl. Laurentius links über dem Sakristeieingang ein ganz stattliches Werk im Stile des knieenden Engels aus der Mitte des Bamberger Schreines. Überraschend ist die einfache und ruhige Gewandung: er trägt die glattfallende, geschlitzte und befranzte Dalmatika über der herabwallenden Tunika. Mit zwei Fingern der linken Hand hält er den Rost; die Rechte faßt den Stengel eines (jetzt fehlenden) Palmzweiges, das symbolische Abzeichen des Märtyrers. Der jugendliche Kopf mit den weitgeöffneten Augen und den schwellenden Lippen erinnert ein wenig an den Engel Raphael in der Jakobskirche. Das Ganze ist freilich eine flüchtig ausgeführte, dekorative Arbeit, die von vornherein für ihren dunklen Standort berechnet scheint; ihr Gegenstück, der hl. Stephanus auf der rechten Seite, ist ein plumperes Machwerk, das nur im Kostüm seinem Genossen ähnelt. Die groben Hände und das gedunsene Gesicht lassen auf einen reichlich ungeschickten Gesellen schließen; allzuviel Geld und Mühe durften diese letzten Heiligenbilder im Auftrage des Lorenzer Propstes eben nicht kosten[429]).



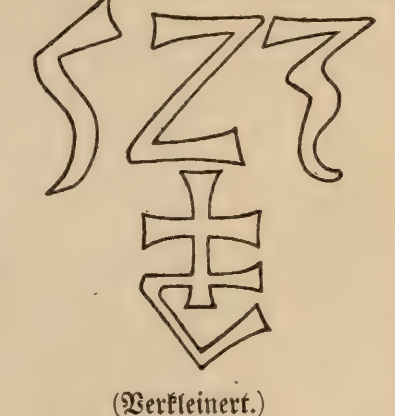
Veit Stoß. Kruzifix des Nikolaus Wickel (1520) Nürnberg; St. Sebald
Maria und Johannes von einer Kreuzigung (1505—10). Ebenda.

# 7. Abteilung.

## Der Hochaltar für die Nürnberger Karmeliterkirche 1520—1523.

Ganz allgemein beginnen die Mittel für den Schmuck der Kirchen zu Beginn des dritten Jahrzehntes völlig zu versiegen. Der Lebensabend des Veit Stoß steht unter dem Zeichen der deutschen Reformation; gerade Nürnberg schloß sich außerordentlich rasch der neuen Bewegung an. Es ist selbstverständlich, daß der alte Stoß in der Abschaffung des Bilderdienstes die Vernichtung seiner Kunst sah und der neuen Richtung feindlich gegenüberstand. Überhaupt scheint es erklärlich, wenn der siebzigjährige Meister seinem alten Glauben treu blieb; streng kirchlich gesinnt, hatte er seinen Sohn Andreas, der im Jahre 1517 zu Ingolstadt Doktor des kanonischen Rechtes geworden war, schon früh (vor dem Jahre 1503) in das Nürnberger Karmeliterkloster eintreten lassen. Im Jahre 1520 erlebte der alte Meister die hohe Freude, diesen Sohn aus Budapest zum Prior des Nürnberger Klosters seines Ordens berufen zu sehen[430]. Im Sommer des Jahres 1519 ward außerdem seine jüngste, etwas kränkliche Tochter Margareta in das Kloster Engelthal, östlich von Nürnberg, aufgenommen; es war das eine Ehre für den Meister, zu der er nur mit Verwilligung des Rates gelangen konnte.

Sonderbarer Weise hören wir bei den früheren Biographen, nachdem sich bisher in Nürnberg die Bestellungen großer Altäre nicht zahlreich eingefunden hatten, im Jahre 1523 von zwei großen Werken: Andreas Stoß gab einen Hauptaltar für die Karmeliterkirche in Auftrag, der vom Jahre 1520 bis 1525 die Werkstatt beschäftigt haben muß, und gleichzeitig findet sich in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg noch heute ein unvollendeter Altarschrein mit dem Meisterzeichen des Veit Stoß und der Jahreszahl 1523, über den sich freilich urkundliche Nachrichten aus der Zeit bisher nicht auffinden ließen.


(Verkleinert.)

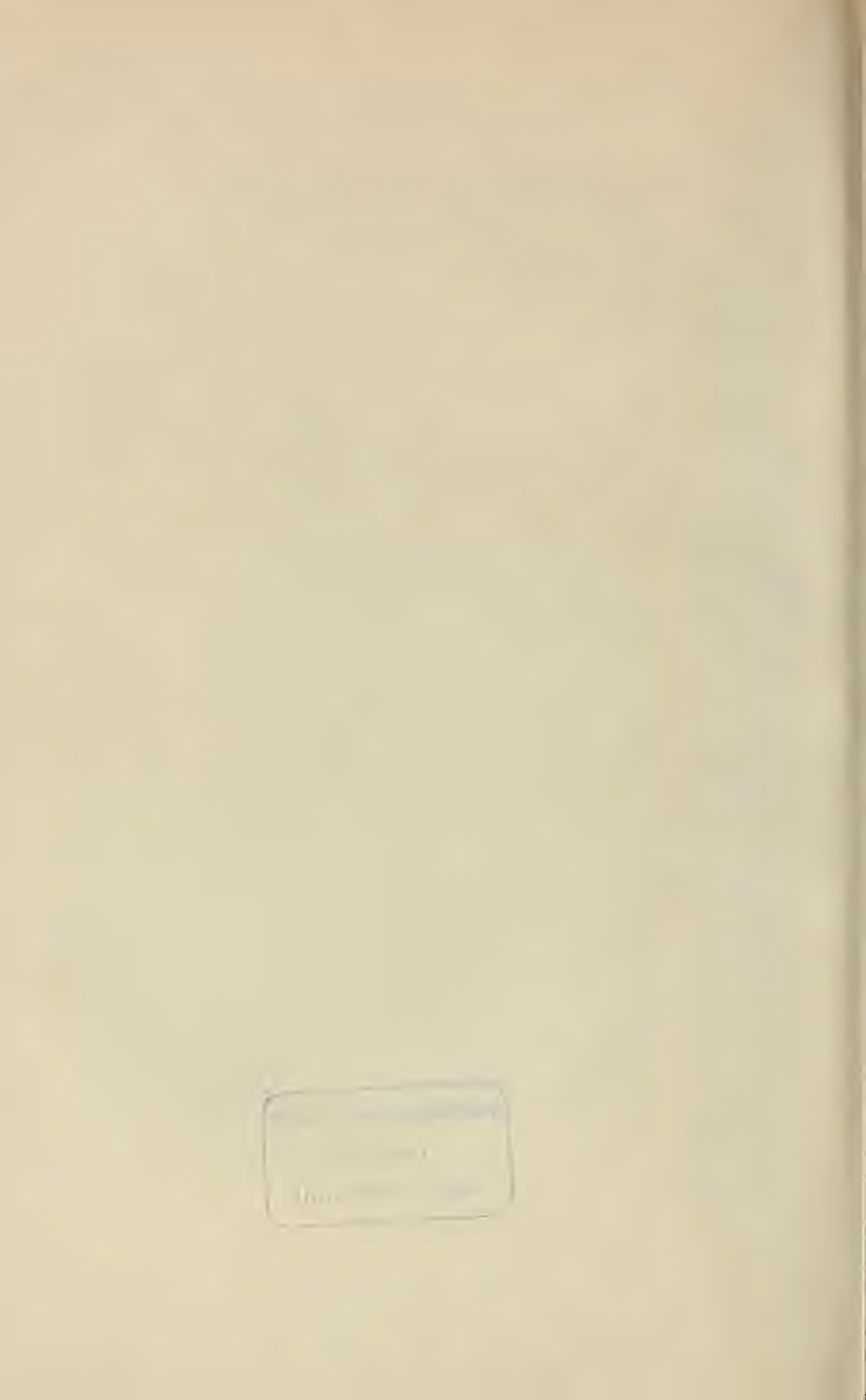
Dieser Reichtum schmilzt bei näherer Betrachtung zusammen. Aus einer Abschrift des Dingzettels vom 13. Juli 1520, den das Nürnberger Kreisarchiv bewahrt, ersehen wir, daß der Altar, den Andreas Stoß für die Karmeliterkirche bestellte, notwendig mit dem sogen. „Bamberger Altar" identisch sein muß. Einmal bestimmt der Zettel für die Ablieferung der hölzernen „Tafel" eine dreijährige Frist; die Jahrzahl „1523" im Bamberger Schrein entspricht also vollkommen den Abmachungen dieses Vertrages. Ferner deckt sich die Bestimmung, daß die Bilder im Schrein, im Auszug und im Fuß des Altars ganz

geschnitten, daß die vier Reliefs an den Innen- und Außenseiten der Flügel in Flachschnitzerei ausgeführt werden sollten, vollkommen mit dem Befund am Bamberger Altare. Endlich wollte Stoß selbstverständlich mit dem Altare bei den Karmelitern seiner Familie ein Denkmal setzen; er hat ihn also sicher eigenhändig ausgeführt. Wie hätte er nun nebenher den großen Bamberger Altar gleichfalls im Wesentlichen selbst bewältigen können? — Für seine Arbeit sollte Veit Stoß vom Karmeliterkloster im Ganzen 400 fl. in Raten von 50 fl. jährlich erhalten. Es ist zu beachten, daß nach diesem Vertrage von Stoß nur die figürlichen Darstellungen des Schreines und auch diese ungefaßt hergestellt werden sollten: auch dem Bamberger Altare fehlen Fassung und alles schmückende Beiwerk. Offenbar reichten die vorhandenen Geldmittel des Klosters zunächst noch nicht für die Herstellung der architektonischen und ornamentalen Umrahmung, sowie für die kostspielige Bemalung und Vergoldung aus. Das erkennen wir an den niedrigen Jahresraten und aus dem späteren, langwierigen Streit zwischen den Gliedern der Familie Stoß, dem Nürnberger Rate und dem „großen Almosen" der Stadt. Meine Beobachtung wird durch eine Zeichnung im archäologischen Institute der Krakauer Universität vollkommen bestätigt. Das interessante Blatt gibt den Gesamtentwurf des ganzen Werkes, wie es Stoß bei der ersten Verdingung im Jahre 1520 plante. Die Zeichnung ist sicherlich eigenhändig; die nervöse, unruhige Linienführung entspricht der beglaubigten Budapester Skizze. Nur ist in unserem Falle die Ausführung weit sorgfältiger, da es sich ja um einen Entwurf handelte, den die Karmelitermönche gutheißen und teils von Stoß, teils durch andere Kräfte ausführen lassen sollten[131]).

Vergegenwärtigen wir uns zunächst an der Hand der Krakauer Skizze, die ja auf den ersten Blick in der Komposition des Mittelschreines den Entwurf für den Bamberger Altar erkennen läßt, den gesamten Plan. Ein Schrein mit der Darstellung der Geburt Christi und der Anbetung des Jesusknaben durch Maria, Engel und Hirten sollte den Mittelpunkt des Ganzen bilden. Der viereckige Kasten des Altares wurde oben durch einen Rundbogen abgeschlossen, in dessen Leibung, ebenso wie in die Leibung des Rahmens, Apostelfigürchen auf Konsolen unter kleinen Baldachinen eingeschoben waren, die eine merkwürdige Mischung von gotischen und Renaissance-Elementen zeigen. Auf den Flügeln findet sich rechts, entsprechend dem Bamberger Werke, die Anbetung der drei Könige und die Darstellung im Tempel; links sind die Verkündigung und die Heimsuchung dargestellt. Die Flügel sollten oben — entsprechend dem herrschenden Renaissancegeschmack — halbrund abgeschlossen werden; der Traum Josephs und die Ruhe auf der Flucht waren zur Füllung dieser Lunetten bestimmt. Über dem Mittelschrein erhebt sich ein Aufsatz in Kleeblattform, in den die Auferstehung Mariä und ihre Himmelfahrt eingeschoben sind; auch hier ist, wie am Schrein und ähnlich dem Krakauer Altar, die Leibung mit Apostelgestalten unter Baldachinen verziert. Aus der Bekrönung



Veit Stoß. Karton für den Arm eines Kruzifixes. (Kreidezeichnung). Feste Koburg.



wachsen in ganz phantastischer Form flammenartige Blumen und kleine Statuetten hervor; der triumphierende Christus zwischen den verehrenden Gestalten Mariä und des Evangelisten Johannes überragen den Mittelschrein, zwei Apostelfiguren die Flügel. Die Erschaffung der Eva, die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese und Isaaks Opferung, eingefaßt von allegorischen Emblemen des Todes und der Sünde, füllen die Predella. Aus der seltsamen Mischung von älteren und neueren Elementen in der Umrahmung ist deutlich die Hand des alten Meisters zu spüren, der sich erst mühsam den Forderungen des neuen Jahrhunderts anzugleichen strebt. Dabei finden sich auch hier nirgends sklavische Kopien; sondern alles ist in einer ganz seltsamen, eigenwilligen Art nachempfunden; ich möchte sagen, alle Renaissanceornamente sind dem Geschmack spätgotischer Dekorationen angenähert.

Die Umrahmung des Altares ist niemals ausgeführt worden und die nach dem Tode des Meisters beliebte Einfügung der Mittelgruppe in einen zu engen und flachen, schreinartigen Rahmen hat vieles verändert. Natürlich hat sich auch, wie ein Vergleich mit dem Bamberger Altare ergibt, der erste Entwurf in Einzelheiten zahlreiche Umformungen gefallen lassen müssen. Die Gruppe der Engel, rechts im Mittelschrein, ist noch etwas bereichert; eine Säule, die ursprünglich das Ganze in zwei Teile zerlegen und den Raum vertiefen sollte, ein glücklicher, ganz origineller Gedanke, ist heute zu weit nach links verschoben und erscheint, ihrer architektonischen Funktion entfremdet, vollkommen zwecklos. Maria ist gewissermaßen zwischen anderen Figuren eingepreßt; ursprünglich war der Schrein eben geräumiger gedacht. Das Jesuskind ist gar verloren gegangen und heute durch einen abscheulichen, barocken Knaben ersetzt; und Joseph, der im Hintergrunde beschäftigt ist Ochs und Esel zu füttern, hätte nach dem ersten Plane weit höher hinaufgeschoben werden müssen, um neben der mächtigen Marienfigur in entsprechender Verkürzung zu erscheinen. Im Ganzen ist ein gewaltiger Fortschritt zu spüren, der gelegentlich die Kritiker, welche im Schwabacher Altare die feinsten Offenbarungen Stossischer Kunst erblickten, an der Eigenhändigkeit des Bamberger Werkes zweifeln ließ.

Vergegenwärtigen wir uns, daß Stoß mit voller Begeisterung dem Prior Andreas, seinem Sohne, und dadurch der ganzen Familie Stoß in einer angesehenen Nürnberger Klosterkirche ein Denkmal zu setzen begann, so können wir verstehen, daß er noch einmal seine ganze Kunst zu zeigen bemüht war; ja wir wären in Verlegenheit, wenn wir in Nürnberg für einen so trefflichen Entwurf und diese trotz aller Beschädigungen glänzende Ausführung einen anderen Meisternamen suchen sollten. Wir wissen, daß Stoß schon im Jahre 1506 ein Gedächtnisbild von eigener Hand in St. Sebald aufzustellen wünschte; fast sollte sein Ehrgeiz, den ihm damals der Rat verwies, das Ziel erreichen. Uns überrascht im Mittelschrein die Entwicklung in der perspektivischen Anordnung und Verkürzung der Figuren unter dem Einfluß der zeichnerischen Kunst Albrecht Dürers. Freilich kann sich Stoß niemals mit

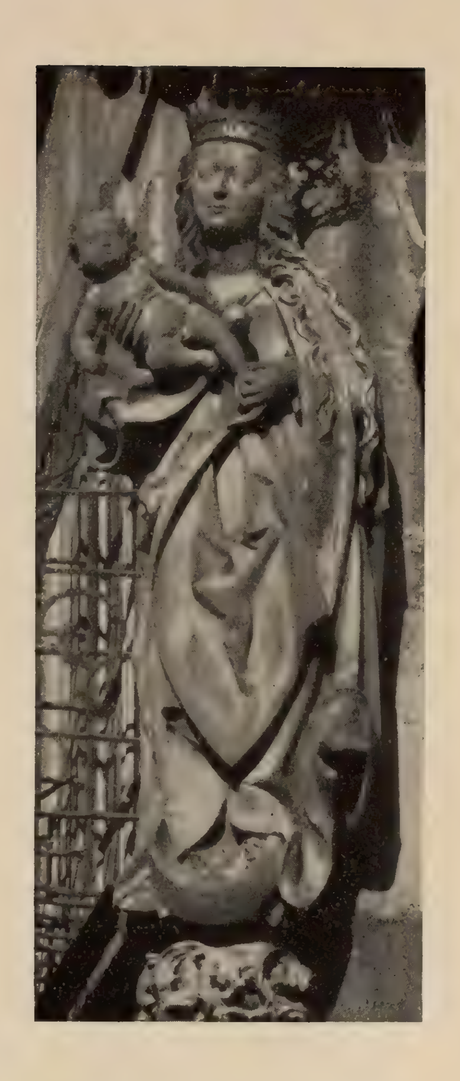
der strengen Linearperspektive befreunden; seine Verkürzungen scheinen immer recht gefühlsmäßig hergestellt und der Schreinrückwand entsprechend liebt er es wie bisher, weiter zurückliegende Teile in die Höhe zu schieben. Der naheliegende Vergleich mit dem Krakauer Altare zeigt die neugewonnene Raumtiefe; in Bamberg ist ganz deutlich zu verfolgen, wie hinter der großen Figur der Maria im Vordergrunde die Engel, die Gestalt des Joseph, die Köpfe der Hirten in kleinerem Maßstab zurücktreten, wie dann das bergige Wiesenland zu der zinnenbekrönten Stadt emporsteigt, und die Figur eines herbeieilenden Hirten hinter der Welle des Erdreichs halb verdeckt, um endlich zu der reizenden Gruppe der beiden Hirtinnen hinaufzuführen, die hastig über einen Zaun zu klettern bemüht sind. Selbst im Chor der Engel hoch oben sollen die Differenzen in der Größe und der Höhe des Reliefs die räumliche Wirkung verstärken.

Dieselben Versuche lassen sich auf den Bamberger Reliefs feststellen; zunächst an den stark eingetieften Tafeln der „Anbetung durch die Könige" und der „Darstellung im Tempel", die nach dem Entwurf den rechten Innenflügel schmücken sollten. Über ihnen sind heute zwei ganz flächig gearbeitete Bilder mit der „Flucht nach Ägypten" und der „Geburt der Maria" angebracht, die nach dem Inhalt des Vertrages für die Außenseiten des inneren Flügelpaares bestimmt waren. Dann finden sich heute unten im Schreine noch fünf kleine Figuren, die ursprünglich im Aufsatze ihren Platz finden sollten; es sind Apostel, die in Staunen und gläubiger Andacht der „Himmelfahrt Mariä" beiwohnen. Eine Gruppe von drei ganz gleichen Aposteln, die neben einem jugendlichen Jünger mit gefalteten Händen auf der linken Seite dieser Darstellung knieen sollten, wird heute im Arbeitszimmer des Herrn Stadtpfarrers der oberen Pfarrkirche aufbewahrt und ist nach dessen Angabe erst kürzlich wieder aufgefunden worden. Vielleicht wird man in Zukunft diese kleine, außerordentlich fein durchgeführte Szene wieder unter oder über dem Schreine znsammenstellen. In den Reliefs ist ein starker, dürerischer Einfluß fühlbar; besonders überraschen die breiten, fließenden Formen des Gewandes. Hier muß sich Stoß an die malerischen Vorbilder eng angeschlossen haben, wenn wir auch schon in dem kleinen Engel der Jakobskirche, dem Innsbrucker Herzog Leopold und dem Englischen Gruße ähnliche Neigungen bemerkten. Die Gewandfigur einer vom Rücken gesehenen Frau auf der Darstellung Christi im Tempel wäre des großen Meisters würdig, ohne daß ich an eine Kopie denken möchte; übrigens findet sich diese Gestalt noch nicht auf dem Krakauer Entwurf. Anderseits wird die korrekt gezeichnete Architektur der Krakauer Skizze bei der Ausführung nach Stossischer Art unklarer und malerischer gestaltet.

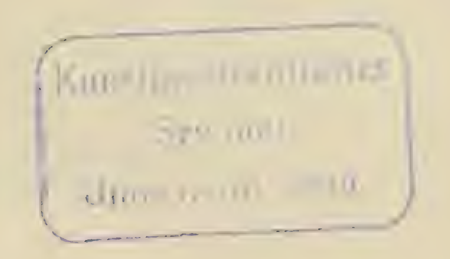
Für die Bestimmung der Eigenhändigkeit bleiben neben den Figuren des Mittelschreines die beiden, unteren Flügelreliefs maßgebend. Auch die Flucht nach Ägypten von der Außenseite, die teils dem Dürerischen Holzschnitt aus dem Marienleben, teils einem Kupferstich des Mono-



Veit Stoß. Hl. Lorenz.
Nürnberg; St. Lorenz.



Veit Stoß. Maria vom Weinmarkt
zu Nürnberg (Sandstein).



grammisten L. Cz. nachempfunden scheint, verdankt ihre Ausführung dem Meister. Freilich kann ich nur die Köpfe für vollkommen eigenhändig erkären; in der Gewandung mögen Gesellenhände mitgeholfen haben. Die alte Neigung zu hartbrüchigen, tief unterschnittenen Gewändern findet sich nur in den Figuren der knieenden Apostel des Aufsatzes; Veit Stoß scheint diese Gruppe vollkommen selbst gefertigt zu haben. Seltsam ist der Versuch statt zierlicher Locken das strähnig herabfallende Haar in ganz ähnlicher Weise zu gestalten, wie das bayrische Schnitzer der jüngeren Leinbergergruppe lieben. Natürlich greifen in einem so großeu Werke Meister- und Gesellenarbeit gelegentlich ineinander; nur ein Relief, „die Geburt Mariä", ist wesentlich schwächer. Es stammt von einem dürerisch beeinflußten Schnitzer und Maler der Stoß-Werkstatt, der später, wohl nach des Meisters Erblindung, die Außenseiten der Flügel am Welseraltare in der Marienkirche malte. Die unmotivierten Stauungen und knorrigen Brüche, die Parallelfalten der Röcke, die runden Gesichter und glatten, weichen Hände mit gelenklosen Fingern sind für seine Art charakteristisch.

Leider ist uns in Bamberg nur ein Teil des ursprünglich geplanten Altars erhalten, und auch dieser in recht ungünstiger Gruppierung. Trotzdem können wir empfinden, wie allenthalben durch Bewegung und Drehung, durch Verkürzung und Differenzen in der Reliefhöhe in glücklicher Weise die plastische Wirkung verstärkt ist. War es in Krakau nur ein Wall von Menschen, wie auf gotischen Tafelbildern in die Fläche gepreßt, ganz Umriß ohne Tiefe zu geben, so finden wir hier eine eigene Umsetzung der malerischen und bildnerischen Werte Dürerischer Kunst vom Anfang des Jahrhunderts in die Schreinplastik. Der Schwall des Gewandes ist vollkommen zurückgedrängt; die Funktionen des Körpers und der Glieder werden betont; statt hastig ausgreifender Bewegung sind Ruhe und Feierlichkeit erreicht; und wenn sich in der Figur des Mohrenkönigs von der Anbetung oder des knieenden Engels im Mittelschreine noch gotische Neigungen fühlbar machen, so geschieht das nur noch gedämpft und schüchtern[428]).

Ein häßliches Bild bietet uns die Geschichte dieses Altares, so friedlich und ruhig seine Darstellungen erscheinen. Sie führt uns mitten in die schweren Kämpfe der Reformationszeit, die in Nürnberg mit ganz besonderer Bitterkeit und Schärfe durchgeführt wurden. Andreas Stoß, der Besteller des Werkes, hatte im Jahre 1520 sein Priorat angetreten und, offenbar im Sinne seines Bettelordens, eifrig in der Nürnberger Bürgerschaft Propaganda zu treiben versucht. Der Rat und die der Reformation geneigten Geistlichen, an ihrer Spitze Osiander, sahen mit Abneigung auf das Wirken der Mönche, die allerdings an Bildung, Moral und Gottesfurcht meist nicht sehr hoch standen. Ein energischer und kluger Vertreter klösterlicher Interessen, und das war Andreas Stoß, konnte sich beim Rate daher recht unbeliebt machen und so kam es, daß der Prior im Jahre 1525 kurzer Hand Weisung empfing, Nürnberg binnen drei Tagen für alle Zeiten zu verlassen, da die Stadt für

den religiösen Frieden fürchten müsse, falls Andreas noch länger in ihren Mauern bleibe. Die Feindschaft des Rates verfolgte Andreas Stoß auf Lebenszeit; er wurde noch im Jahre 1538 in einem Schreiben des Nürnberger Rates an die Stadt Dinkelsbühl als unruhiger und gefährlicher Mann charakterisiert, mit dem man jeden Disput vermeiden müsse. — Natürlich war die Vertreibung des Sohnes für den alten Veit Stoß ein harter Schlag; daneben schmerzte ihn die Auslieferung des Klostervermögens an das „große Almosen" der Stadt; war doch damit die Vollendung des großen Altares vereitelt. Aus dieser Zeit besitzen wir einen eigenhändigen Brief des alten Meisters an den Nürnberger Rat, in dem er sich wegen rückständiger Bezahlung beschwert: er habe sich erboten im Beisein des Provinzials, des Priors und etlicher Väter des Karmeliterordens den Altar für 400 fl. zu liefern, der doch mindestens 800 fl. wert sei; bisher habe er nur 158 fl. erhalten und bitte nun um den Rest. Der Rat ging nicht auf diese Bitte ein; zwar beschloß er eine Vermittlung zwischen den Karmelitern und dem Veit Stoß zu versuchen; es war ihm aber nicht recht Ernst damit, wie wir das aus gleichzeitigen Briefen an Andreas Stoß klar erkennen. Auch war wohl ein Teil der nach Einführung der Reformation im Kloster verbliebenen Karmelitermönche ihrem früheren Prior nicht günstig gesinnt; sie behaupteten von der Bestellung des Altares nichts zu wissen; er habe auch seinem Vater mehr bezahlt, als dieser angebe, und neben dem Gelde edles Metall in loser Form übergeben; überhaupt sei man mit der Abrechnung nicht vollkommen einverstanden. Andreas Stoß antwortete in mehreren, ausführlichen Schreiben von Straubing aus, wo er im Kloster eine Zuflucht gefunden hatte. Schließlich beschlossen die Karmeliter, dem Veit Stoß die Tafel, da er sich mit ihnen über den Preis nicht einigen könne, auszuhändigen und das bisher bezahlte Geld für verloren zu achten. Doch dieser Vorschlag mußte den alten Veit Stoß, dem in diesem Falle mehr an der Aufstellung seines Altares, als am Gelde lag, aufs äußerste kränken und wurde von ihm deshalb schroff zurückgewiesen. Auch mit Andreas Stoß konnten sich weder Kloster, noch Stadt einigen; seine Forderung eines Jahrgeldes aus dem Klostervermögen wurde abgeschlagen, und der Rat bemühte sich listiger Weise in dem Altarstreite den Vater gegen den Sohn auszuspielen, und Veit Stoß mit seiner Forderung an Andreas zu weisen, der den Vertrag ohne Zustimmung aller Klosterbrüder gemacht habe. Noch im Jahre 1527 teilte der Rat dem vertriebenen Prior mit, man wolle sich nur erbieten, dem alten Meister die 162 fl. und die Tafel zu überlassen; weitere Vergütung könne Stoß nur durch ihn, den Besteller selbst, erhalten. Jedenfalls wurde zu Lebzeiten des alten Veit Stoß und seines Sohnes Andreas, die beide hartnäckig auf ihrer Meinung bestanden, die Angelegenheit nicht geschlichtet. Der Altar blieb unvollendet im Chore der Karmeliterkirche stehen und Veit erhielt keine volle Bezahlung. Nach seinem Hinscheiden im Jahre 1533 wurde der Streit von Neuem aufgenommen; nach Ausweis seiner Rechnungs-



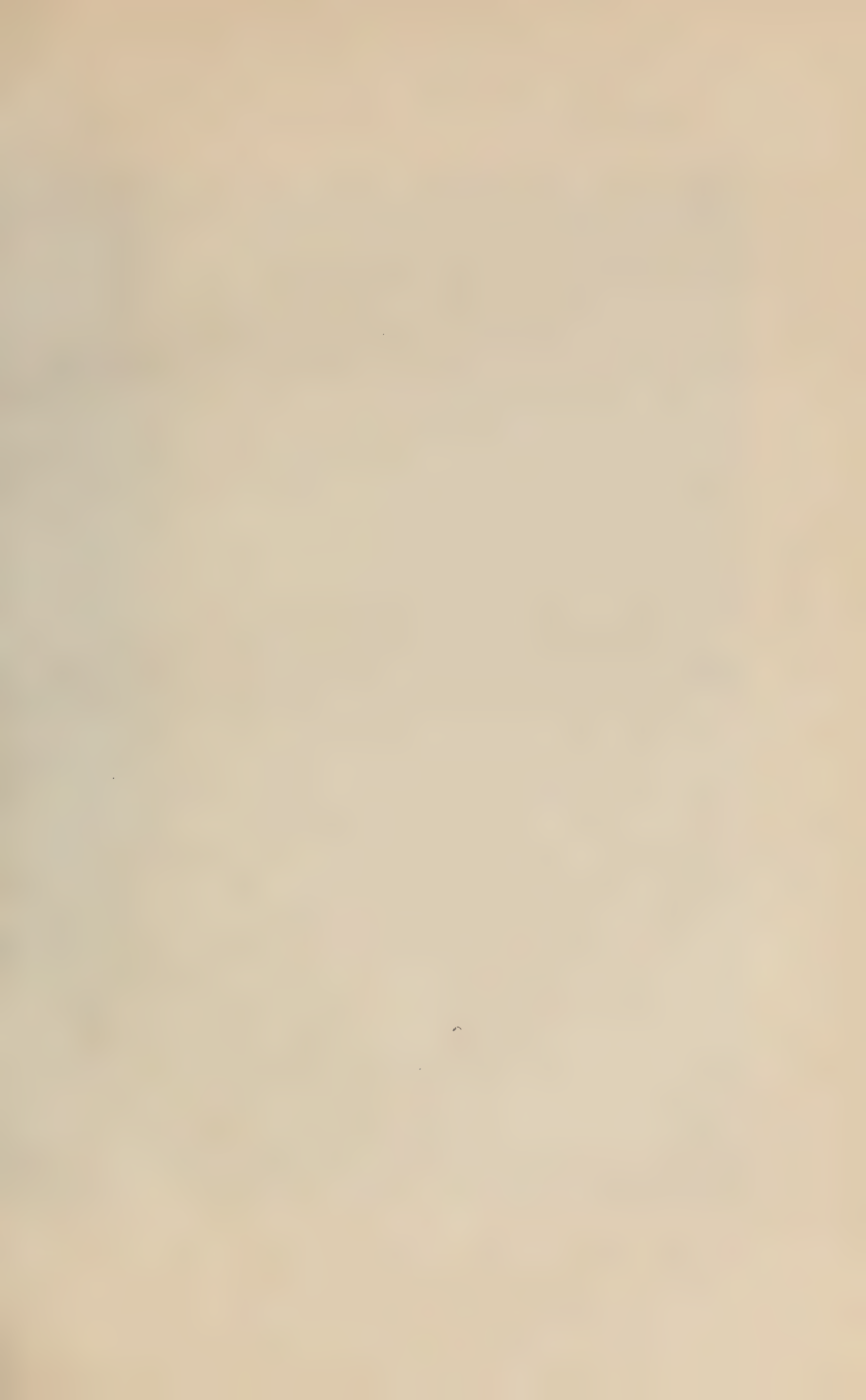
Veit Stoß. Hochaltar der früheren Nürnberger Karmeliterkirche (1520—23). Bamberg; Obere Pfarrkirche.

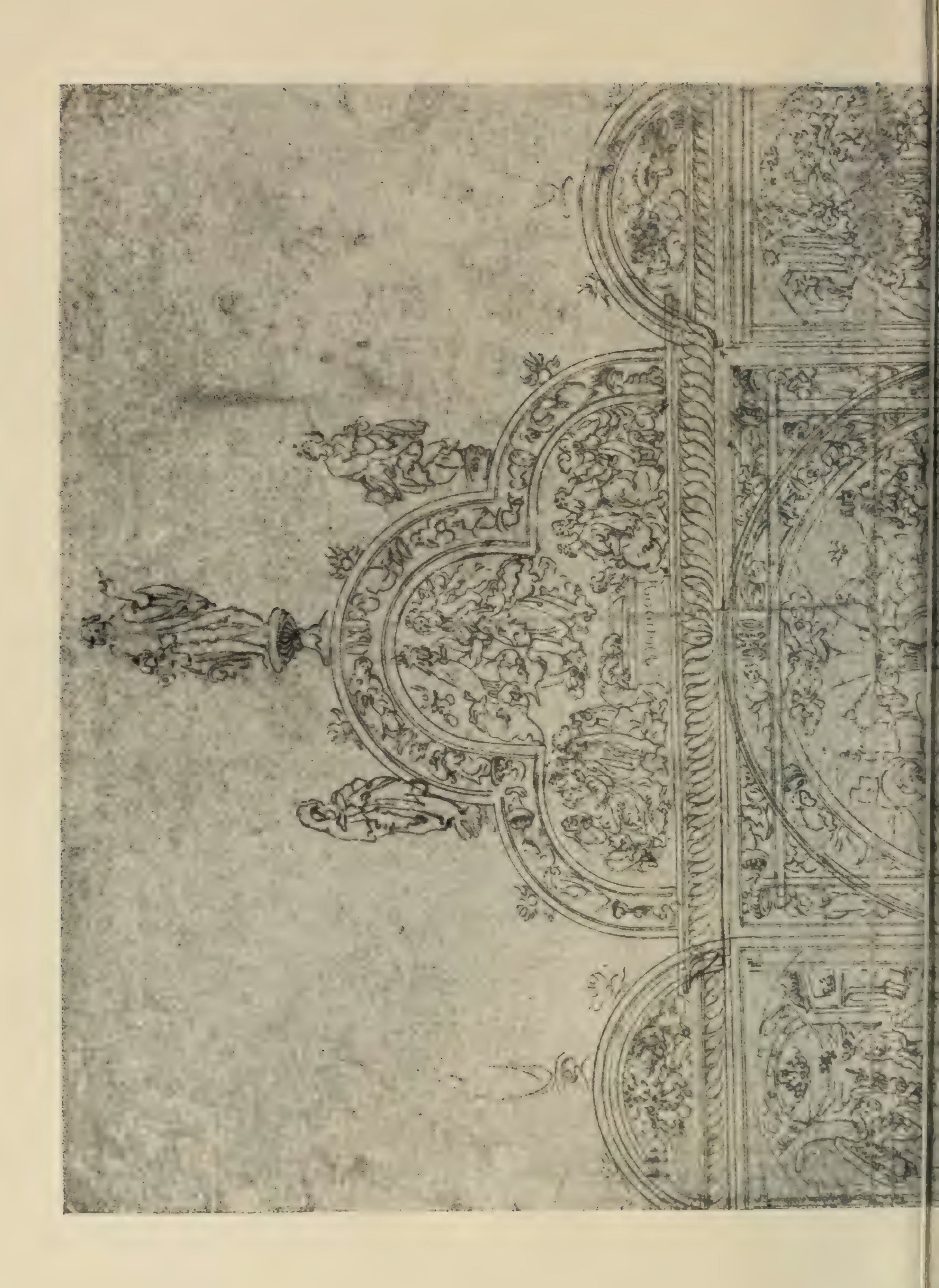


bücher hatte Veit Stoß die ausstehende Summe von 242 fl. seinem Sohne Andreas am Erbteil abgezogen, und die Testamentsvollstrecker kamen nun mit dem Sohne in Konflikt. Wiederum häuften sich die Beschwerden des Andreas Stoß in der Schreibstube des Nürnberger Rates; der Prior beklagte sich bitter, daß er bisher durch 30 Schreiben des Rates „aufgezogen" worden sei und erbat freies Geleite nach Nürnberg, um mit den Testamentariern mündlich zu verhandeln; von Neuem ersuchte er, den Erben den Kaufpreis gänzlich zu erstatten. Sein Anliegen hatte natürlich keinen Erfolg; der Rat weigerte sich nach wie vor, und die Testamentsvollstrecker, nach Ausweis der Akten ziemlich kleinliche, eigennützige Leute, kamen Andreas Stoß keinen Schritt entgegen; sie bestanden darauf, daß Veit Stoß in seinem Inventarium die Schuldsumme von 242 fl. dem Prior angerechnet habe. Inzwischen war Andreas im Jahre 1535 zum Provinzial seines Ordens in Oberdeutschland und Ungarn, sowie zum Kaplan des Bischofs von Bamberg ernannt worden; deshalb wünschte wohl der Nürnberger Rat ihm noch weniger zu willfahren und war auch die folgenden Jahre eifrig bemüht, dem Andreas Stoß Ärger zu bereiten. Hatten sich bis dahin die Formen der Briefe des Rates in den üblichen Schranken gehalten, so begannen sie jetzt schärfer und gehässiger zu werden; der Rat schrieb damals der Stadt Dinkelsbühl von dem unruhigen und händelsüchtigen Wesen des Provinzials und sprach sich ähnlich in einem langen Brief an Bernhard Baumgartner und Jeronimus Holzschuher aus, die im Jahre 1536 auf dem fränkischen Kreistage in Forchheim die Angelegenheit schlichten sollten. Inzwischen hatte sich nämlich Stoß durch den Bamberger Bischof und seine Räte noch einmal bei der Stadt Nürnberg heftig beschwert, und aus dem persönlichen Streite drohte eine Staatsaktion zu werden. Über das alte Zugeständnis des Konvents der Karmeliter, dem Provinzial den Altar unbehindert auszufolgen, mochte aber die Stadt Nürnberg auf keinen Fall hinausgehen und auch dieses Angebot, welches Veit Stoß einst zurückgewiesen hatte, wurde anscheinend dem Provinzial lange Zeit verheimlicht; die Nürnberger Gesandten auf dem Kreistage waren ausdrücklich angewiesen, diesen Trumpf bis zuletzt aufzusparen. Der Rat, der in dieser Angelegenheit etwas kleinlich erscheint, wollte eben mit Andreas keinen Frieden und suchte deshalb sogar das geringe Entgegenkommen der im Kloster verbliebenen Karmeliter zu verschweigen. Im Jahre 1538 starb Andreas und hinterließ die Forderung seinem leiblichen Bruder, dem Goldschmied Florian Stoß zu Görlitz, später in Aussig a. d. Elbe, und seinem Schwager Sebald Gar, einem Nürnberger Goldschmied, der die Tochter jenes vielgenannten Jorg Trummer zur Frau hatte. Aus den Ratsverlässen hören wir dann von mehreren, vergeblichen Bittschriften beider Erben; erst im Jahre 1542 wurde der Rat durch der Bittsteller Hartnäckigkeit zu einigem Entgegenkommen bestimmt und beschloß am 16. April 1543 den Altar in der Karmeliterkirche an die Erben des Andreas Stoß ungehindert herauszugeben, um ihn anderwärts zu vertreiben. Die

Quittung des Florian Stoß und des Sebald Gar ist uns von diesem Tage erhalten; damit verlieren wir das Altarwerk aus den Augen. Erst im Jahre 1787 beschreibt Schellenberger den Altar von Veit Stoß in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, der nach dem beigefügten Stich in der Erhaltung und Aufstellung ziemlich dem heutigen Zustande glich und als Krippe beim Weihnachtsfeste Verwendung fand. Einige kleine Teile, die drei Apostel von der Himmelfahrt Mariä, die heute in die Pfarre gekommen sind, und ein Prophetenfigürchen, das vielleicht für die unvollendete Umrahmung bestimmt gewesen war, sind auf diesem Bilde noch ersichtlich. Wir erfahren leider nichts von den früheren Schicksalen des Werkes in Bamberg; es bleibt nur zu vermuten, daß sich Florian Stoß und Sebald Gar mit dem Aktarwerke an die Gemeinde wandten, in der ihr verstorbener Bruder zuletzt gewirkt hatte; das Bamberger Karmeliterkloster St. Theodor stellte nämlich, wie wir aus einem Rezeß vom Jahre 1646[433]), hören, von jeher den Pfarrverweser und Prediger der oberen Pfarrkirche. Es ist nicht wahrscheinlich, daß unser Altar, wie Nagler annahm, jemals den Hochaltar der Kirche bildete[434]); denn einmal steht in dem 1714 errichteten barocken Hauptaltar eine Madonna aus dem 14. Jahrhundert, die wohl immer an dieser Stelle verehrt wurde; ferner spricht die Verwendung des Stossischen Werkes als Krippe, die fehlende Bemalung und seine mehr als provisorische Aufstellung gegen diese Annahme. — Jedenfalls ist die Notiz Neudörfers, die später von Sandrart und Doppelmayr abgedruckt wurde, unrichtig: der Stossische Altar befand sich nach 1543 keineswegs im Chor der Nürnberger Karmeliterkirche; ebenso haltlos ist Murrs Hypothese, der in einem Altar mit Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und Flügelgemälden gotischen Charakters das Werk des Veit Stoß wiedererkennen wollte[435]). Der Chor der Karmeliterkirche St. Salvator war ja bereits im Jahre 1557 an Ayrer verkauft und niedergerissen worden; im Jahre 1817 wurde das Langhaus demoliert; daher wurden alle Kunstwerke schon frühzeitig aus der Kirche entfernt.

Die Geschichte des letzten, großen Altares von der Hand des Veit Stoß entbehrt nicht einer gewissen Tragik; sein alter Wunsch, seinen Namen durch ein kirchliches Denkmal unsterblich zu machen, mußte an widrigen Umständen scheitern; er selbst durfte das großartig begonnene Werk nicht vollenden. Freilich knüpft sich unsere Vorstellung von der Kunst des Veit Stoß namentlich an die Ruinen des Bamberger Altars, dem einzigen Altarwerk, das in Deutschland schon seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts unter seinem Namen bekannt geworden ist.







Veit Stoß. Entwurf (Federzeichnung) für den Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg. Krakau; Archäologisches Institut der Universität.

## Die Werkstatt des Veit Stoß nach 1523.

Mit dem Bamberger Altar pflegen einige Schnitzereien zusammengenannt zu werden, die zwar nicht von sauberer, eigenhändiger Durchführung zeugen, aber in der Größe und monumentalen Ruhe verwandt, als gute Werkstattarbeiten des Veit Stoß gelten dürfen. Am berühmtesten ist die mächtige, aber durchaus nicht sorgfältig gearbeitete Gruppe der Anna Selbdritt in der Dilherrschen Kapelle der Jakobskirche[436]). In den Köpfen, in der jugendlich schlanken Maria und den großzügigen Gewandmotiven ist der Entwurf des Veit Stoß noch erkennbar; freilich ist ein etwas kalter, unpersönlicher Zug in die Gesichter gekommen; der Körper und das Gewand der Mutter Anna ist in den unteren Teilen gar zu plump und derb zusammengefaßt, um von Stoß selbst ausgeführt zu sein. Die früher bemalte, jetzt durch Heideloff braun überstrichene Gruppe war ursprünglich keineswegs für die Mitte eines Altars, sondern auf Fernwirkung als frei schwebendes Bildwerk für einen Pfeiler im Schiffe der Frauenkirche bestimmt. In die Unterseite der Fußplatte ist ein Antlitz in wolkenartiger Umrahmung eingeschnitzt, wohl die symbolische Darstellung des Mondes. Auf dem Prospekt der Marienkirche von Johann Ulrich Krauß (1696) ist die Gruppe noch hoch oben am zweiten Schiffspfeiler rechts erkennbar; sie war damals über einem Altarschrein angebracht, dessen Mitte von einer Schmerzensmutter eingenommen wurde.

Mit einigem Vorbehalt möchte ich hier die Figur einer hl. Barbara erwähnen, die ich nur aus der Abbildung kenne. In ein anliegendes Untergewand mit plissierter Vorderbahn und einen weiten, hartbrüchigen Mantel gehüllt, wendet die Heilige das mit einer gotischen Blattkrone geschmückte Haupt nach links; die Rechte trägt den Kelch und rafft gleichzeitig den Mantel durch einen Gürtel empor, der zum großen Teile im Faltengewirr versteckt wird; die Linke ist segnend erhoben. Der Kopf dieser Heiligen mit der kugeligen Stirn, der geraden Nase und dem kleinen, etwas verkniffenen Munde erinnert auffallend an die Annengruppe aus der Jakobskirche; die Behandlung des Haares, das in lange Strähne geteilt ist, und des Gewandes ist allerdings feiner durchgeführt. Das Original befand sich im Jahre 1897 im Besitz des Kunsthändlers Böhler in München und ist seither verschollen[437]).

Schon oben durfte ich gelegentlich die beiden Reliefs der Verkündigung in der Ägidienkirche nennen, da ihre bewegte Art sich am ehesten an Stossische Werke anzuschließen schien; freilich mußte ich schon dort an der eigenhändigen Ausführung zweifeln. Es ist ja durchaus nicht erstaunlich, wenn ein Künstler von der reichen Phantasie unseres Meisters gelegentlich nach Skizzen und Entwürfen in seiner Werkstatt oder außerhalb arbeiten läßt, falls es sich darum handelt, Bestellern von geringerem Urteil zu billigem Preise ein Altarwerk zu liefern, wie es Dürer gelegentlich in einem Briefe an Jakob Heller als „Paurentafel" bezeichnet. Die Reliefs in der Ägidienkirche müssen

m. E. wegen der lebhaft geschwungenen Draperie, die noch ganz im alten Sinne den Raum ausfüllt, in der Mitte des zweiten Jahrzehntes entstanden sein[438]. Wertvoller sind die beiden Reliefs der Verkündigung und Beschneidung Christi im Kestner-Museum zu Hannover, in das sie aus der Leipziger Sammlung Bruno Lindner und der Sammlung des Senators Culemann in Hannover gelangt sind. In einigen Zügen erinnern diese Tafeln an die Reliefs des „Englischen Grußes"; die steifen Arme und Hände gleichen der Manier des untergeordneten Schnitzers der „Geburt der Maria" vom Bamberger Altar; die Draperie erscheint äußerst fließend und gefällig. Ein Entwurf des Meisters und seine Anleitung bei der Ausführung sind wahrscheinlich; freilich fehlt es in dem Relief der Beschneidung an Leben und Bewegung; die handelnden Personen bleiben teilnahmlose Statisten[439]. In einem anderen Werke, das ebenfalls um 1520 entstanden sein mag, den vier Dormitzer Reliefs, finden sich verwandte Züge neben mehrfachen Beziehungen zum Meister des Schwabacher Altares, auf die Schulz zuerst hingewiesen hat. Ich weiß nicht, ob wir auf Grund dieser Übereinstimmung auf eine Mitwirkung des Schwabacher Meisters schließen dürfen; Veit Stoß ist sicher unbeteiligt[440]. Offenbar gab es geschickte Leute, die seinen Stil mit Glück nachahmten; andere, wie der talentlose Schnitzer des Reliefs einer Anbetung der hl. drei Könige im Münchener Nationalmuseum, brachten es nicht über eine ganz unvollkommene Nachbildung hinaus[441]. Von den gesicherten Arbeiten des Meisters sind diese Schnitzereien in ihrer flauen, ausdruckslosen und steifen Art abzurücken; es sind jüngere Kräfte, die wohl in der Malerei besser als in der Schnitzkunst Bescheid wußten und niemals jene räumlichen und körperlichen Wirkungen oder jene trefflichen Charakterköpfe erreichen konnten, wie sie selbst noch die Werkstattarbeiten des Meisters, z. B. die Medaillons am Englischen Gruße zeigen. Für eigenhändige Arbeiten des Meisters, für die Innenflügel des Krakauer, für die zwei unteren Tafeln am Bamberger Altare, oder für die Apostelgruppen von demselben Werke, ja auch für den nicht ganz so sorgfältigen Rosenkranzrahmen im Germanischen Museum ist das Herausarbeiten der Darstellung aus dem Block charakteristisch. Veit Stoß strebt als Plastiker stets nach einer reicheren Schattenwirkung und geht um ihretwillen den technischen Schwierigkeiten durchaus nicht aus dem Wege, während wir in den eben besprochenen Werken flache, handwerksmäßige Arbeiten erkennen müssen.

Veit Stoß, während der Arbeit am Bamberger Altar ein 75jähriger Greis, war später kaum mehr imstande die bestellten Arbeiten persönlich auszuführen; freilich leistete seine zähe Natur noch auf lange Zeit energischen Widerstand. Wir hören noch bis zum Jahre 1527 von Prozessen und Reisen, die ihn bis nach Breslau führten. Es scheint aber nicht mehr jugendlicher Kampfesmut gewesen zu sein, der ihn zu diesen gerichtlichen Händeln veranlaßte; Veit Stoß wollte wohl sein Haus bestellen und versuchte deshalb noch einmal seinen unglücklichen

Prozeß gegen Hans Startzedel zu erneuern. Vielleicht hatte sich damals das Licht seiner Augen bereits getrübt, und er war nicht mehr imstande, das Schnitzmesser zu führen; wir hören ja bei Neudörfer, daß er erblindet gestorben ist. Dementsprechend muß die Stossische Werkstatt in den letzten Jahren von jüngeren Kräften weitergeführt worden sein; denn wir wissen aus schriftlicher Überlieferung noch bis zum Tode des Meisters von Skulpturen, die daselbst gefertigt worden sind. Natürlich ist es schwer, sich heute einen Begriff vom stilistischen Charakter dieser Arbeiten zu bilden; wir wissen nicht, wie die Schnitzer hießen, die damals bei ihm Arbeit nahmen. Vielleicht arbeitete Stanislaus, der 1527 Krakau verließ, die kurze Zeit bis zu seinem Tode in der väterlichen Werkstatt. Sicherlich war Willibald Stoß, einer der jüngsten Söhne des Meisters, bei ihm tätig, wenn anders Andreas Stoß, der Stiefbruder, recht behalten soll, der in einem Briefe vom Jahre 1534 den Willibald als Bildschnitzer bezeichnet. Später im Jahre 1543, tritt Willibald freilich als Gewandschneider in den städtischen Konservatorien auf; es ist aber wahrscheinlich, daß er erst nach dem Tode des Vaters das Bildschnitzerhandwerk aufgab, weil es in jenen Zeiten nicht mehr so lohnend erschien als früher. Auch von einem Maler Jakob Elmstädter, der in der Nähe des Stossischen Hauses in der Laufergasse ansässig war, hören wir in den Archiven; Veit Stoß streckte ihm wiederholt in seinen letzten Lebensjahren größere Geldbeträge vor. Ich möchte annehmen, daß dieser Maler in seiner Werkstatt beschäftigt war.

Diese jüngeren Kräfte waren natürlich unter modernen Einflüssen herangewachsen; neben den Söhnen Peter Vischers waren Bildhauer in großer Zahl in Nürnberg eingewandert. Wir kennen kleine Arbeiten Stephan Godls und Hans Leinbergers in Nürnberg; der Meister des Rahmens für das Dürerische Allerheiligenbild im Landauer Bruderhause[442]) hat in Nürnberg längere Zeit gelebt; ein geschnitzter Bildrahmen vom Jahre 1521, den ich seiner Hand zuweisen kann, befand sich bis zum Jahre 1870 in der Kirche zu Röttenbach[443]), und die etwas süßliche, kleine Piëta in der Jakobskirche steht seinem Stile nahe[444]).

Schon zu Ende des ersten Jahrzehntes muß ein Schnitzer in Nürnberg aufgetreten sein, der mit großem Geschick die Formenwelt des Veit Stoß mit schwäbischen und Dürerischen Elementen zu vereinigen strebt und eine Anzahl kleiner Bildwerke hinterlassen hat, deren Ruhm unter falschem Namen weit verbreitet ist. Ich möchte ihn den „Meister der Rosenkranztafel" nennen und dieses Werk, das ja entschieden vielfach an Stoß erinnert, zur Charakteristik seines Stiles verwenden. Ich verweise statt einer langen Beschreibung auf die erschöpfenden Angaben über diese Tafel in Josephis Katalog des Germanischen Museums; besonders interessant ist dort zunächst die Übersicht über die Urteile der Kunstgelehrten bei der Betrachtung dieses Werkes. Nachdem die Rosenkranztafel zu Anfang des 19. Jahrhunderts von ihrem alten Standort rechts vom Choreingang der Marienkirche entfernt wor-

den war, wo sie noch der Prospekt des Johann Ulrich Krauß (1696) zeigt, wurde sie zunächst einer durchgreifenden Veränderung unterzogen. Sieben Reliefs mit Szenen aus der Geschichte Christi, von denen sechs in den Besitz des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin übergegangen sind (vgl. W. Vöge, Deutsche Bildwerke usw. 1910; Nr. 173—178), wurden damals abgenommen, zwei Figuren der Predella, die hl. Katharina und Margaretha, abgesägt, der Aufsatz, ein mit Figuren und Wappenschildern geschmückter, gebrochener Kielbogen, entfernt, und das Ganze braungrün überschmiert. Die Predella wurde an Stelle der entwendeten Reliefs in den oberen Rahmenstreifen eingeordnet. Zunächst galt unsere Tafel in den Sammlungen der Stadt Nürnberg für die Arbeit eines Vorgängers des Veit Stoß; noch Waagen hielt sie für früher und besser als Stoß; die Ruhe in Anordnung und Gewandung, das Weiche in der Charakteristik der Gesichter erschien den Romantikern als besonderer Vorzug. Später wurde der Name des Veit Stoß kritiklos auch auf diese Arbeit übertragen; sie erhielt den Namen, weil er nach einer spöttischen Bemerkung im „Kunstblatt" (1846; S. 207), „ein für alle mal an der Spitze der Werke seines Faches steht".

In der steifen Handbildung fand man mit Recht stilistische Anklänge an die Spätwerke des Meisters; einige bauschende Mäntel und die Übereinstimmung der „Gefangennahme Christi" mit dem Sebalder Steinrelief bestimmten schließlich Daun, im Einklang mit der Datierung Bodes in der Rosenkranztafel eine eigenhändige Arbeit vor dem Jahre 1500 zu erblicken. Von schlagenden Übereinstimmungen mit dem Krakauer Marienaltar, die Daun bemerkte, kann ich nichts finden; dafür schließen sich die „Heimsuchung Mariä", die „Erschaffung der Eva" und die „Vertreibung aus dem Paradiese" ziemlich genau an die Skizze für den Bamberger Altar im Krakauer archäologischen Institut an. Überall macht sich die perspektivische Raumanschauung im Gegensatz zu Stossischen Entwürfen geltend; die Bühne des Vordergrundes steigt nur mäßig an; Dürers Kunst ist vollkommen begriffen und verarbeitet. Das beweisen neben räumlichen Dingen und der Kompositionsweise äußere Übernahmen aus den großen Holzschnittfolgen: der „Einzug Christi in Jerusalem" ist nach dem Holzschnitt der kleinen Passion (Bartsch P. 22.) entworfen; die ungewöhnliche Ölbergszene nach B. 54; auf dem „Ecce homo" der Kupferstichpassion von 1512 (B. 10.) findet sich die Gestalt des gefesselten „Christus vor Pilatus" wieder. Der schlafende Krieger der „Auferstehung Christi" vorn links ist aus der großen Holzschnittpassion (Bartsch 15; v. J. 1510) übernommen; der Rückenakt des Adam auf der „Vertreibung aus dem Paradiese scheint durch einen Holzschnitt der kleinen Passion (B. 18.) angeregt. Selbstredend ist die Kreuztragung ohne den entsprechenden Holzschnitt der großen Passion nicht denkbar. Auffallend ist eine Vorliebe für malerische Verkürzungen, wie bei der „Geburt" und „Grablegung Christi", dann eine klare, malerische Gruppierung der Menschenmassen auf der „Ecce homo"-Tafel; dabei sind die Architekturen des Hintergrundes



Veit Stoß. Apostel von einer Himmelfahrt Mariä im (unvollendeten) Auffatze des Hochaltares aus der Nürnberger Karmeliterkirche. Bamberg; Obere Pfarrkirche.



stets nüchtern und übersichtlich herausgearbeitet, während sich Stoß noch auf dem Bamberger Altar in einer archaischen Häufung von Kleinigkeiten gefällt.

Vor dem Beginn des dritten Jahrzehntes ist die Rosenkranztafel kaum entstanden; in der Gesamtanordnung verdankt sie einiges dem Holzschnitte des Erhard Schön und verwandten Darstellungen aus der Dürerschule. Der Schnitzer der Rosenkranztafel ist ein Kleinmeister, der ähnlich wie die Nachfolger Dürers die plastischen Werke seines Vorbildes in zierliche Form zu übersetzen bemüht ist. Zeichnungen des Veit Stoß haben ihm für viele Reliefs vorgelegen; die „Darstellung im Tempel", die „Heimsuchung", die Übergabe der Gesetzestafel an Moses", die „Erschaffung Evas", die „Vertreibung aus dem Paradiese", die „Gefangennahme Christi" und die „Kreuzigung", vielleicht auch die Darstellung des „Pfingstfestes" geben Stossische Gedanken in verkleinertem Maßstab wieder. Daß aber die Rosenkranztafel in der Werkstatt des alten Meisters gefertigt sein könnte, erscheint ausgeschlossen, wenn man den stilistischen Charakter der mittleren Figuren und der Nothelfer feststellt; der kleinliche Zug und die Weichheit in den Gesichtern, die tief herausgehöhlten, knochenlosen Augenhöhlen, die toten Hände sind bei Stoß unmöglich; wahrscheinlich hatte der Schnitzer Beziehungen zu schwäbischen Werkstätten[445]).

Der Aufsatz des Altares, der jetzt verschwunden ist, schien im Gegensatz zu Josephis Meinung (a. a. O. S. 151) ursprünglich zu sein; er erinnerte an die Bekrönung des Altärchens in der Holzschuherischen Kapelle auf dem Johannisfriedhof, der in denselben Kreis gehört. Hier zeigt die mittlere Tafel eine „Auferstehung Christi" in Flachrelief; auf den Flügeln ist in freier Verwendung Dürerischer und Schongauerischer Kompositionen die „Höllenfahrt Christi" und seine „Erscheinung vor Maria Magdalena im Garten" dargestellt. Auf dem Kielbogen des Abschlusses stehen die Figürchen der hl. Rochus, Sebastian und Stephanus; ihre Konsolen wachsen ebenso unorganisch wie aus dem Altar der Krakauer Skizze und der alten Bekrönung der Rosenkranztafel heraus; es ist ein sonderbarer Kompromiß zwischen gotischen und Renaissance-Formen, dessen Erfindung wir gern dem Veit Stoß zuschreiben möchten. Freilich ist das Altärchen der Holzschuherkapelle — es trägt an der im Stile des Wolf Traut gemalten Predella die Wappen der Familie — wohl schon bald nach dem 1508 beendeten Umbau der Kapelle, also um die Mitte des zweiten Jahrzehntes gefertigt; wir hätten somit die früheste Arbeit des Meisters der Rosenkranztafel in Nürnberg festgestellt. Der unsympathische Christustyp mit hochgezogenen Brauen und hoher Stirn ist dem späteren Werke verwandt; die langen dünnen Arme des Kriegsknechtes auf der Auferstehung erinnern an die Verdammten der Weltgerichtsdarstellung[446]). Dann rechne ich mit Josephi den kleinen Christus auf dem Palmesel in diese Gruppe (Germ. Mus. Kat. 1910, Nr. 270); er steht in Kopf- und Handbildung der Rosenkranztafel sehr nahe. Eine kleine Anna Selbdritt, die getreue

Replik der Stossischen Gruppe in der Jakobskirche, ein kleiner Sebastian (?) und Rochus im Germanischen Museum gehören dem gleichen Schnitzer[447]. Veit Stoß selbst hat mit diesen zierlichen Niedlichkeiten nichts zu tun.

In die Nähe der oben besprochenen „Madonna vom Stoßhause" pflegen zwei Werke gerückt zu werden, die aber m. E. nicht vom Meister oder seiner Werkstatt geschaffen sind. Die Krönung Mariä im Germanischen Museum[448] wirkt in ihrer steifen Anordnung sehr wenig stossisch; alle Gewänder erinnern an getriebenes Blech; auch die Köpfe sind tot und ausdruckslos; Haut und Muskulatur sind geglättet. Man muß diese Maria guten Stossischen Werkstattarbeitern, etwa den Reliefs des „Englischen Grußes" vergleichen, um den ganzen Abstand zu empfinden. Josephi dachte an den Meister der Rosenkranztafel; es müßte dann ein Frühwerk dieses Schnitzers in freier Anlehnung an einen Stich Schongauers sein, denn seine Typen in der späteren Zeit sind voller und rundlicher. Außerdem sind das spätgotische Ornament im Baldachin und die gotische Kronenform ein Beweis für die Entstehung des Reliefs vor dem Ende des zweiten Jahrzehntes; wieweit die aufgemalte Inschrift „Hanns Heberlin von Augsburg" an der Rückwand des Schreines einen Stützpunkt für die Feststellung des Meisters oder des Faßmalers geben, kann ich nicht entscheiden. Jedenfalls arbeitete derselbe Bildhauer auch in Stein; eine kleine Madonna in der unteren Talgasse 20 trägt ganz verwandte Züge. Auch sie ist in der Literatur gelegentlich als Werk des Veit Stoß genannt worden; das Wappen an der Konsole läßt sich auf die Familie von Tyl deuten, die zu den Genannten des Nürnberger Rates gehörte[449].

Ein Stoß-Schüler von ähnlichem Charakter zeigt sich in den drei Figuren des kleinen Altares in der Egloffsteinschen Kapelle zu St. Jakob. Die Madonna, ein heiliger Bischof mit dem Fäßchen (Willibrord?) und die heilige Walpurgis sind für Stoß in den Proportionen zu kurz und gedrungen. In den frischen, rundlichen Kopftypen erinnern sie freilich ein wenig an die Spätwerke, namentlich an die jugendliche Maria der Annengruppe von St. Jakob[450]. Der Schrein ist keineswegs zugehörig; die Aufstellung ist ganz willkürlich und die Flügel sind von Heideloff gemalt; auch die alte Fassung der Figuren ist von ihm braun überstrichen. — Endlich muß in diesem Zusammenhang auf eine arg restaurierte Gregorsmesse im German. Museum (Kat. 1910, Nr. 272) hingewiesen werden. Sie steht, wie Josephi erkannte, der Rosenkranztafel näher als den beglaubigten Werken des Veit Stoß. Die zugehörigen Reliefs mit einer hl. Katharina und Elisabeth zeigen, wie die Stossische Werkstattmanier von den Nachahmern weiterhin verflacht wurde. Alle diese Skulpturen werden kaum vor dem Ende des zweiten Jahrzehntes oder im dritten Jahrzehnt gearbeitet sein.

Originellere Arbeiten eines oberpfälzischen Schülers aus der gleichen Zeit finden sich im Nationalmuseum in München und bischöflichen Diözesanmuseum zu Eichstätt. Es sind die Flügelreliefs eines Schnitz-

altares, der ursprünglich im Kloster Mörsach bei Gunzenhausen stand. Die Münchener Tafeln stellen Szenen aus dem Leben der hl. Ottilie dar; die Eichstätter beschäftigen sich mit Wundertaten des hl. Willibald. Neu ist in diesen Werken ein frisches, lebendiges Erzählertalent, das anschaulich den genrehaften Legendenstoff verarbeitet. Jeder dramatische Zug ist vermieden; alles ist in glatt herabfallende, meist profane Gewänder gehüllt; Bewegungs- und Raumdarstellung erinnern ein wenig an den Rosenkranzmeister. Freilich schließt sich dieser Schüler enger an die Formen der Stossischen Kunst an; seine Typen sind dem Bamberger Altare oftmals recht verwandt; nur die kurzen Stirnen der Männer, die unter dem reichen Haarwuchs kaum sichtbar werden, bezeichnen die Eigenart des Bildhauers[451].

Ph. M. Halm findet dieselbe Hand in den sechs kleinen Buchsreliefs mit den „Darstellungen der zehn Gebote", die aus der Ambraser Sammlung zu Anfang des 19. Jahrhunders in den Besitz des bayerischen Staates gekommen sind und jetzt im Münchener Nationalmuseum verwahrt werden. Sie sind nach dem eingeschnittenen Datum im Jahr 1524 entstanden. Von Daun ohne zwingende Gründe für eigenhändige Arbeiten des Veit Stoß erklärt, gefielen sie allgemein durch einen frischen, lebendigen Zug; dabei erinnern die eigenwillige Raumdarstellung und die unbeholfene Art der Verkürzungen zunächst tatsächlich an den alten Meister. Eine Szene, „die Überreichung der Gesetzestafeln an Moses" kehrt sogar vollkommen gleich auf der Rosenkranztafel wieder; aber die knorrig ausgebreitete Gewandung und die kurzstirnigen Kopftypen lassen die Eigenart des Schnitzers deutlich erkennen. Auf der Mitteltafel des Stanislausaltars in Krakau entspricht zwar die Gestalt des ministrierenden Priesters einer Darstellung auf der Tafel des dritten Gebotes; diese Beziehungen beweisen m. E. nur die Schulung des Schnitzers in der Stossischen Werkstatt und höchstens seine untergeordnete Beihilfe an der Vollendung des Bamberger Altares; seine breiten, derben Hände, die fleischigen, etwas ungelenken Beine finden sich bei Stoß niemals. Von allen Nürnberger Schulwerken stehen eigentlich nur die drei Figuren in der Egloffsteinischen Kapelle der Jakobskirche dieser oberpfälzischen Gruppe nahe. Ich kann mich deshalb mit Josephis Vermutung, der hier Spätwerke des Meisters der Rosenkranztafel sehen wollte, nicht recht befreunden. Temperament und Formgefühl des Schnitzers der zehn Gebote sind von gegensätzlicher Natur[452].

Es ist ja nicht weiter wunderbar, wenn Stoß noch in seinen letzten Lebensjahren stark auf die Nürnberger Plastik gewirkt hat. Der Ruf seiner Werkstatt war trotz der Abneigung des Rates gegen den Bilderdienst in den katholisch gesinnten Kreisen der Stadt- und namentlich der Landbevölkerung sehr verbreitet. Neudörfers lobende Worte bestätigen das vollauf; uns will es etwas wunderbar erscheinen, wenn ein Kind der neuen Zeit für Veit Stoß beinahe ebenso begeistert ist wie für Peter Flötner und dem alten Meister sogar die Kenntnis

der Perspektive und Meßkunst nachrühmt, die wir an seinen früheren Arbeiten vergeblich suchten. Nun scheidet freilich der Nürnberger Schreibmeister durchaus nicht stilkritisch zwischen Meister- und Werkstattarbeit; er kannte außer dem Lorenzer Kruzifix den Bamberger Altar, falls er ihn noch in der Karmeliterkirche gesehen hatte, den Englischen Gruß und die spätesten Leistungen der Werkstatt, an denen der erblindete Meister nur wenig oder gar keinen Anteil haben konnte. Als wichtige Schöpfung des Veit Stoß nennt Neudörfer nämlich den Hochaltar im Chore der Marienkirche. Es war das, wie wir aus Röttenbeck[453]) wissen, eine Stiftung des Augsburger Patriziers Jakob Welser, der seit 1504 in Nürnberg ratsfähig, mit seiner Frau Ehrentraut Thumerin eine ansehnliche Stiftung vor seinem Tode der Frauenkirche zukommen ließ. Zum Altar gehörten sicherlich die vom selben Welser gestifteten Fenster, deren Entwürfe auf einen Schüler Hans von Kulmbachs zurückgeführt werden; die Bildnisse beider Stifter sind noch neben der Jahreszahl 1522 auf einer Glasscheibe im Schiff der Frauenkirche erhalten[454]). Da nun die Frauenkirche, als kaiserliche Kapelle zunächst unbehindert, um 1530 durch Vitus Ennius der protestantischen Lehre zugeführt wurde, so muß der Altar spätestens in diesem Jahre vollendet worden sein; erst am 5. Juni 1532 wurde dann Veit Stoß durch Ratsverlaß verboten, seine Kunstwerke in der Frauenkirche feil zu halten. In diesem Jahre wurde also der katholische Kultus in der Marienkirche endgültig beseitigt[455]). Über die Anfertigung des prunkvollen Altars haben wir keine archivalische Nachricht, wenn wir nicht den Ratsbeschluß vom 17. November 1530 auf den Welserschen Altar beziehen wollen: der Rat prüfte damals ein Stossisches Gemälde auf seinen Kunstwert. Falls wir Neudörfer nicht für einen sehr schlechten Gewährsmann halten, ist demnach tatsächlich in der Werkstatt des Veit Stoß in der Zeit von 1522 bis 1530 der große Renaissance-Altar entstanden, der Jahrhunderte lang die Marienkirche zierte, bis im Jahre 1816 Baurat Keim und Bildhauer Rottermund ihn zerstörten und ihre buntscheckig restaurierte Kirche mit einem neuen Hochaltar schmückten. Da seitdem Heideloff und 1879 Essenwein die unselige Kirche gründlich verunzierten, so ist es nicht ganz leicht, die Trümmer des Altares wieder aufzufinden. Zur Rekonstruktion können wir nur den Prospekt der Marienkirche von Johann Ulrich Kraus (i. J. 1696) und einige Kirchenbeschreibungen verwenden, die ich in den Anmerkungen abdrucke: Über einem predellenartigen Unterbau erhob sich auf einer verkröpften Konsole der durch vier schlanke Säulen gegliederte Schrein, bekrönt durch ein doppeltes Gesims mit breitem, ornamentiertem Fries. Im Mittelschrein stand Maria in der Mandorla auf der von Engeln gehaltenen Mondsichel, geschmückt mit einer von zwei schwebenden Engeln getragenen Krone. Die gemalten Flügel trugen links die Anbetung der Könige und das Pfingstfest, rechts die Auferstehung Christi und die Krönung Mariä zur Schau. Im oberen Geschoß wiederholte sich die architektonische Gliederung des unteren



Ansicht des Inneren der Nürnberger Marienkirche mit dem zerstörten Hochaltar der Welser; gestochen von J. U. Kraus (1696).



Werkstatt des Veit Stoß 1525—1530. Mariä Heimsuchung vom zerstörten Hochaltare der Frauenkirche. Nürnberg; St. Jakob.

Schreines; die Felder zwischen den vier Säulen zeigten arkadenartige Durchbrechungen. In den Bogenöffnungen waren in freiplastischen Figuren die „Verkündigung", in der Mitte die „Heimsuchung", rechts die „Geburt Christi" eingefügt. Dann folgte über der mittleren überhöhenden Arkade ein sockelartiger Aufbau, der hinter rotem Glase die plastische Darstellung des hl. Geistes in architektonisch gegliedertem Rahmen trug. Voluten mit Engeln, Putten auf Delphinen und Seepferden und zwei gepanzerte Figuren mit den Wappen der Welser und Thumer bildeten die Bekrönung des Ganzen[456].

Man hatte den Eindruck einer architektonisch gegliederten Altarwand mit feststehenden Flügeln von bemerkenswerter Wucht und Größe in den Abmessungen. Neben dem leider zerstörten Portale des Rochusfriedhofes, das ebenfalls nach 1520 entstanden sein mag, war unser Altar das einzige, monumentale Werk der frühen Renaissance in Nürnberg[457]. Beide müssen von einem Bildhauer und Architekten entworfen sein; Stoß kommt nicht in Frage; nach meiner Meinung aber auch kaum Peter Flötner. Wir wissen nicht, wer diese großzügigen Bauwerke schaffen konnte; aber der Besteller war ja Augsburger Kind. Vielleicht ließ er nach dem Entwurf eines Künstlers seiner Heimat oder durch fremde Gesellen in der Werkstatt des alten Veit Stoß seinen Altar fertigen; das würde der Arbeitsweise in der Wolgemuthischen Werkstatt entsprechen. Ein einziges Werk außerhalb Nürnbergs, der Hauptaltar der Frauenkirche zu Annaberg, zeigt eine ähnliche architektonische Gliederung der Bekrönung; er ist von dem Augsburger Schnitzer Adolf Daucher im Jahre 1522 vollendet. Vielleicht war ein Schüler dieses Meisters in Nürnberg tätig. Gewisse Holzbildwerke, auf die ich schon oben hinwies, besonders die schöne knieende Maria im Germanischen Museum lassen auf Beziehungen zwischen Augsburger und Nürnberger Holzplastik schließen.

Die Madonnenstatue aus der Mitte des Altares findet sich nach der festen Versicherung des ehemaligen Kunstschuldirektors Reindel[458], der die erste verderbliche Restauration miterlebte, noch heute hoch oben am ersten Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes. Tatsächlich steht auf einer nicht zugehörigen Konsole mit dem quadriertem Wappen der Waldstromer und Löffelholz eine Maria mit dem Kinde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts vor der vergoldeten, hölzernen Mandorla; über ihrem Haupt halten zwei kleine Renaissanceengel eine Krone. Und in der neuerbauten Jesuskapelle nördlich vom Chor finden sich ihre Genossen, die Träger des großen versilberten Halbmondes, auf dem die Madonna im Hochaltare stand[459]. Hier haben wir also sichere Teile des ehemaligen Hochaltars; freilich keine Werke des Veit Stoß, sondern irgend eines jüngeren Schnitzers, der seine Putten in Hemdchen mit gepufften Ärmeln einem älteren, vielverehrten Madonnenbild beigegeben hat, das in den neuen Schrein übernommen worden war.

Arbeiten des Veit Stoß können wir also nicht entdecken; dafür läßt eine stilistische Vergleichung der Putten die drei Statuengruppen wieder

auffinden, die einst in den Arkaden des oberen Aufbaues gestanden hatten. Die angeblich Stossische Verkündigungsgruppe unter der Kanzel der restaurierten Marienkirche[460]) regt zu Kombinationen an; im Germanischen Museum findet sich eine Geburtsdarstellung ähnlichen Charakters[461]) und in der Dilherrschen Kapelle der Jakobskirche die zugehörige Begegnung der Maria und Elisabeth[462]). Ein vergleichender Blick auf den Marientypus mit dem flachen, vollen Gesicht, dem gedrehten Reif im Haar und dem zurückgeschobenen, weißen Kopftuch bestätigen diese Vermutung. Auch die Hände und die Gewänder sind von verwandter Wirkung, wenn auch die Durchführung im Einzelnen verschiedenartig ist. Von der Hand jüngerer Schnitzer, die wohl Augsburger und speziell Dauchers Arbeiten kannten, müssen diese derb dekorativen Figuren stammen; nur in dem großen Engel der Verkündigung mit dem pausbäckigen Gesicht und den klobigen Händen finden sich Erinnerungen an den Stossischen Stil, wenn auch in vergröberter Form. Denselben Charakter zeigen die Leuchterengel auf dem Kaffgesims des Chores der Marienkirche, die vermutlich mit dem Hochaltare zusammen gestiftet wurden. Einen Engel aus dieser Folge besitzt das German. Museum als Werk des „Veit Stoß?"[463]). Spuren der Eigenart dieses Gliedes der späten Stossischen Werkstatt glaube ich bereits in dem älteren, häßlichen Stephanus rechts über der Sakristeitüre von St. Lorenz zu finden, der als Pendant zu dem hl. Lorenz von Veit Stoß aufgestellt ist.

Es bleibt noch kurz von den Gemälden des Altars zu sprechen; hier geben der Kupferstich und die Beschreibungen genügend Anhaltspunkte, um sie im Germanischen Museum wiederaufzufinden. Die inneren Flügel zeigen die „Anbetung der Könige", das „Pfingstfest", die „Auferstehung" und die „Krönung Mariä" in reichen, architektonischen Umrahmungen. Auf der Rückseite findet sich eine einzige, große Darstellung des Marientodes. Alles verrät engen Anschluß an Dürerische Holzschnitte und wird gewöhnlich der „Schule des Hans von Kulmbach" zugeschrieben; vielleicht stammen die Bilder von jenem Glasmaler, der die Entwürfe der Welserschen Fenster in der Marienkirche und der Fenster der Rochuskapelle geliefert hat[464]). Das äußere Flügelpaar bringt die „Begegnung Joachims und der Anna unter der goldenen Pforte", darunter die „Geburt Mariä"; der „Tempelgang Mariä" und die „Darstellung Christi im Tempel" füllen die rechte Tafel. Die Außenseite wird von einer großen „Beweinung Christi" eingenommen, die schauerlich übermalt und deshalb nicht mehr zu beurteilen ist[465]). Diese Außenseiten sind nicht vom Maler der Innenflügel ausgeführt. Ihr Schöpfer steht der Dürerischen Kunst selbständig gegenüber und hat wenig Sinn für vertriebene und harmonische Farbengebung; wie bei einem Glasgemälde sind auf eine Vorzeichnung von schwarzen Pinselstrichen die Lokalfarben hart und ungebrochen aufgetragen. Die Köpfe der älteren Männer sind am besten gelungen; Hände und Gewand scheinen uns flau und tot; charakteristisch sind die manierierten,

harten Augenfalten und die plissierten Mäntel und Röcke der Frauen. Alles verrät engste Verwandtschaft mit dem ganz alleinstehenden Flachrelief der „Geburt Mariä“ am Bamberger Altare. Hier haben wir also sicher ein schwaches Mitglied der Stossischen Werkstatt, das seine Eigenart am Bamberger Altar und am Welseraltar in unerfreulicher Weise bekundet.

Mit der Feststellung, daß es sich um ein dekoratives, nicht sehr liebevoll ausgeführtes Werk handelt, könnten wir unsere Betrachtung des Hochaltares der Marienkirche beschließen, falls nicht die schlichte Anmut und Natürlichkeit in jener Begegnung der Maria und Elisabeth trotz der derben Technik zu kurzem Verweilen aufforderte. Die glückliche Fassung, die innere Freude und Erregung, die aus beiden Gestalten spricht, verrät einen tüchtigen Schnitzer, der wahrscheinlich in der plastischen Kleinkunst Erfreuliches geleistet haben wird. Der Sinn für die monumentale, kirchliche Kunst war eben im dritten Jahrzehnt in Nürnberg schon fast erloschen; wir sehen aus dem Inventar der Stossischen Werkstatt beim Tode des Meisters, daß genrehafte Darstellungen, ein Kindleinstanz, ein altes Weib und die Figuren Adams und Evas ihren wertvollsten Inhalt ausmachen. Nur ein großes Kruzifix erinnert noch an die kirchliche Tradition der Holzplastik.

Von den Werken, die Neudörfer dem alten Meister zuschreibt, haben die Figuren Adams und Evas besonderes Interesse erweckt, weil sie nach unserem Gewährsmann für den König von Portugal gearbeitet waren. Man hat sie in den beiden Figuren sehen wollen, die das Nachlaßinventar erwähnt. Auf Grund der Neudörferschen Beschreibung, der sie ja jedenfalls gesehen hat und sie als lebensgroße, hölzerne Gestalten in farbiger Bemalung und von großer Lebendigkeit schildert, hat L. Bär die Stossische Eva kürzlich in einer schönen, schwäbischen Maria Magdalena des Louvre zu Paris wiederentdecken wollen[466]). Tatsächlich handelt es sich um eine hölzerne Figur der hl. Büßerin, die betend von Engeln gen Himmel getragen wurde; Dürers Holzschnitt (Bartsch Nr. 121) mag die Anregung zu der profanen Auffassung gegeben haben; Füße und Hände sind modern ergänzt.

Veit Stoß führte sein Atelier bis an sein Lebensende fort, wie das Wohlgemuth vor ihm getan hatte; er übernahm größere Arbeiten und ließ sie nach Entwürfen von fremder Hand schlecht und recht ausführen. Für die Geschichte seiner Kunst sind diese letzten Jahre deshalb belanglos, wenn sich auch kleine Beiträge zur späteren Nürnberger Kunstgeschichte ergeben.

## Letzte Lebensjahre, Tod und Nachlaß des Veit Stoß.

Über die letzten Lebensjahre des alten Meisters sind wir gut unterrichtet; leider beschäftigten ihn im häuslichen Leben wenig erfreuliche Dinge. Der Streit um den Altar im Chor der Karmeliterkirche verfeindete ihn aufs Neue mit dem Rate; dazu kamen zahllose Versuche, auf gerichtlichem Wege wieder zu dem Gelde zu kommen, das ihm Startzedel im Jahre 1501 entwendet hatte. Der flüchtige Kaufmann hatte sich nach Schlesien begeben und in Reichenstein, im Gebiete des Herzogs Karl von Münsterberg, ein Bergwerk erschlossen. Natürlich hatten seine zahlreichen Gläubiger, an ihrer Spitze Jakob Welser, Anton Welser und Andreas Grander in Augsburg, daneben Peter Imhof und seine Brüder, Lienhard Hirsvogel und sein Bruder, Leonhard Gerung, Konrad Puffler von Nürnberg, Jörg Bader und Hans Hunndtpiß von Ravensburg gerichtliche Schritte gegen ihn unternommen und beim kaiserlichen Kammergericht schon im Jahre 1510 erwirkt, daß ihnen ein Teil des Ertrages aus diesem Bergwerke zugesprochen wurde[467]). Im Jahre 1524 sandte nun Stoß seinen Schuldbrief bei den schlesischen Gerichten ein; der schlaue Startzedel betrog aber unseren Meister aufs Neue und machte ihm glauben, sein Name sei in den früheren Vertrag mit den anderen Gläubigern eingeschlossen und Stoß müsse sich an diese halten, falls er aus dem Ertrag der Bergwerke Deckung seiner Schuld erhoffe. Nun begann Stoß in heftiger Weise seine vermeintlichen Forderungen gegen die anderen Gläubiger Startzedels geltend zu machen; er verklagte sie im Jahre 1525 beim Nürnberger Stadtgericht und erbat sich wiederholt vom Rate Empfehlungsschreiben an die Breslauer Gerichte. Aus den Einträgen in den Nürnberger Ratsbüchern läßt sich entnehmen, daß Stoß seine Interessen in überaus gereizter Weise vertrat. Endlich traf von Breslau die Nachricht ein, daß Startzedel nur neue Ausflüchte gesucht und Stoß von Neuem betrogen habe. Aber Stoß scheint nun weder ihm, noch seinen Mitgläubigern getraut zu haben, denn der Prozeß gegen Imhof und Hirsvogel nahm beim Nürnberger Stadtgericht auch in den Jahren 1526 und 1527 seinen Fortgang. Trotz seines Alters entschloß sich endlich Veit Stoß, persönlich in Breslau, wo Startzedel damals wohnte, sein Recht zu suchen; er ließ sich am 31. Mai 1526 ein Schreiben des Rates an die Stadt Breslau ausstellen. In seiner Abwesenheit erkrankte und starb damals plötzlich seine Frau Christina am 9. August 1526 und der Rat ließ das Haus des Künstlers, um Unredlichkeiten vorzubeugen, versiegeln. Bald scheint Stoß aber von seiner erfolglosen Reise zurückgekommen zu sein; seine Ausfälle gegen Imhof und Hirsvogel mehrten sich und nahmen endlich so beleidigende Form an, daß ihm der Rat mit Gefängnis drohen ließ. Endlich — uns berührt das bei einem 79jährigen Manne etwas seltsam — befahl ihm der Rat feierlich zu geloben, gegen die Mitgläubiger außer Gerichtes nichts Feindliches vorzunehmen und auch seinen Söhnen den

gewaltsamen Austrag dieses Handels nicht zu übertragen. Damit schließen die Akten dieses Prozesses.

Veit Stoß lebte noch bis zum Jahre 1533 in Nürnberg; offenbar war er durch die Schicksalsschläge mürrisch geworden und in Geldangelegenheiten mißtrauisch, wohl auch geizig. So mußte ihn am 22. April 1531 der Rat ersuchen lassen, seinem Eidam Sebald Gar, dem Schwiegersohne des in Schulden gestorbenen Georg Trummer, zu helfen. Freilich mögen die zahlreichen Kinder des Veit Stoß ihn mit ähnlichen Anliegen oft genug bedrängt haben; so bat ihn der Görlitzer Rat im Jahre 1525 die Schulden seines Sohnes Florian zu bezahlen; im Jahre 1530 verlangte sein Sohn Willibald 50 fl. vom mütterlichen Erbe, um seinem Vater den Garten, den dieser schon seit dem Jahre 1505 vor dem Laufertor besaß, abzukaufen, und Sebald Gar belästigte später noch lange den Rat und die Testamentsvollstrecker seines Vaters mit den Bitten um finanzielle Unterstützung, nachdem er schon im Jahre 1522 als Schuldner des Priors Andreas Stoß in den Gerichtsbüchern auftritt.

Außer seinem Sohne Willibald und seiner Enkelin Ursula, der Frau dieses Sebald Gar, scheint Stoß in den letzten Jahren keine Kinder in seiner Nähe gehabt zu haben; vielleicht war Stanislaus, der 1527 Krakau verließ und bald danach starb, vorübergehend bei ihm. Dem Prior Andreas verbot der Rat trotz aller Bitten des alten Meisters noch einmal im Jahre 1527 die Stadt auch nur vorübergehend zu betreten. Es besteht ein scharfer Gegensatz zwischen der Charakteristik des alternden Meisters als „irrig und geschreyig man" im Ratsbuch des Jahres 1527 und den lobenden Worten, die Neudörfer ihm widmet: danach soll sich Stoß neben seiner Kunst und Bildung durch Mäßigkeit in Speise und Trank ausgezeichnet haben.

Im Jahre 1533 starb Veit Stoß hochbetagt, nach Neudörfer im 95., wie ich glaube, etwa im 85. Lebensjahre[468]. Er hinterließ seinen zahlreichen Kindern ein höchst stattliches Vermögen, über das wir durch zahlreiche Teilungsverträge der Erben ausführlich unterrichtet sind. Im Ganzen besaß er bei seinem Tode etwa 747 fl. in Gold und 5760 fl. in Silber; Hausrat und Silbergeschirr wurden auf 636 fl. berechnet und sein stattliches Wohnhaus brachte beim Verkauf an den Baumeister Hans Beheim d. J. weitere 1000 fl. Neben diesen Summen verschwinden die 90 fl., welche für die hinterlassenen Kunstwerke aus der Werkstatt erlöst und unter die Erben verteilt wurden[469].

Die Details dieser Erbteilung, über die ich in den Anmerkungen ausführlich berichte, sind verwickelt und unerfreulich; übrigens hat schon Lochner die in Frage kommenden Akten eingehend besprochen[470]. Uns interessieren diese Notizen nur, weil sie über die Familie des Veit Stoß zahlreiche Angaben enthalten. Ich möchte versuchen, die direkten Nachkommen des Meisters in stammbuchartiger Liste zusammenzustellen; freilich sind meine Schlüsse auf das Alter der einzelnen Söhne und Töchter nicht durchaus zwingend.

A. Kinder der Barbara Stoß (gest. 1496 in Nürnberg).

1. Dr. Andreas Stoß. Mönch im Nürnberger Karmeliterkloster schon vor 1503; studierte nach seiner eigenen, brieflichen Angabe seit 1504 in verschiedenen Universitäten kanonisches Recht. In Krakau forderte er im Jahre 1505 im Namen des Vaters eine Schuldsumme ein. Im Jahre 1517 zu Ingolstadt zum Doctor decretalium promoviert, wurde er nach dem 1. Februar 1520 von Budapest zum Prior des Nürnberger Karmeliterklosters berufen. Schon am 17. März 1525 aus Nürnberg auf Befehl des Rates vertrieben, fand er im Straubinger Kloster seines Ordens eine Zuflucht, wandte sich dann nach Bamberg und starb im Jahre 1538 als Provinzial des Karmeliterordens in Oberdeutschland und Ungarn, als Kaplan des Bischofs und Prediger bei der oberen Pfarrkirche im Bamberger Karmeliterkloster St. Theodor[471]).

2. Stanislaus Stoß (über sein angebliches Auftreten im Jahre 1474 in Krakau s. o. S. 14). Gegen Ende des Jahres 1505 siedelt er als Schnitzer nach Krakau über und wird daselbst Bürger; im Jahre 1509 kauft er ein Haus in der Breutengasse daselbst und wird im Jahre 1516, 1522, 1524, 1527 als Obermeister der Malerzunft in den Krakauer Ratsakten erwähnt. Im Jahre 1527 zieht er vorübergehend gen Nürnberg und wird seitdem weder in Nürnberg, noch in Krakau als lebend erwähnt.

Magdalena, seine Frau, eine Tochter des Krakauer Malers Martin und Schwester des Malers Niklas (Haberschreck?), tritt 1530 als Witwe des Stanislaus Stoß auf und heiratet in zweiter Ehe den Schneider Matthias.

Töchter: a) Anna Stoß; heiratet vor 1530 den Plattner Hans zu Krakau.

b) Margareta. Im Jahre 1537 noch minderjährig (die Mündigkeit erreichte man damals mit dem 25. Lebensjahr)[472]).

3. Katharina Stoß. Im Jahre 1503 als Gattin des Georg Trummer, Bürgers von Münnerstatt, erwähnt. Ihr Todesjahr und das ihres Mannes sind unbekannt; ihr Schwiegervater Hans Trummer tritt in den Jahren 1515 bis 1522 mehrfach in den Nürnberger Ratsakten auf; er scheint in Münnerstatt und in Nürnberg ansässig gewesen zu sein; auch eine Dorothea Trummer in Nürnberg, seine Gattin oder seine Mutter, wird im Jahre 1522 als verstorben genannt.

Tochter: Ursula, die Frau des Nürnberger Goldschmieds Sebald Gar, tritt gemeinschaftlich mit ihrem Manne am 10. Dezember 1521 in den Nürnberger Gerichtsbüchern auf. Seitdem wird ihr Name bis zum Jahre 1549 vielfach genannt.

Enkel: a) Georg Gar. Im Jahre 1543 mündig; geboren im Jahre 1518.

b) Barbara Gar. Im Jahre 1546 mündig; geboren im Jahre 1521.

c) Kunigunda Gar; erwähnt am 20. 12. 1549.

d) Konrad Gar, Goldschmied; mündig im Jahre 1549, geboren im Jahre 1524.



Nürnberger Meister unter dem Einflusse des Veit Stoß.
Bestattung der Hl. Katharina. (Vor 1500) Nürnberg; German. Museum.



e) Hanns Gar;

f) Steffan Gar; beide erwähnt am 20. 12. 1549[473].

4. Florian Stoß, Goldschmied in Görlitz. Erhält daselbst 1515 von Magister Michael Arnold, dem Prediger der Stadtkirche, den Auftrag, ein Pacificale zu fertigen; sein Schwager Nikolaus Neumann leistet Bürgschaft. Am 16. Mai 1520 verwendet sich der Görlitzer Rat für ihn bei Herrn Peter Berka, obersten Hofrichter des Königreichs Böhmen, in einer Schuldsache gegen den Juden Simon. Nach vorübergehender Abreise wird ihm am 21. Februar 1524 sein Görlitzer Bürgerrecht wiedergegeben. Am 27. April 1525 ersucht der Görlitzer Rat den alten Veit Stoß, Schulden im Betrage von 40 fl. für seinen Sohn zu bezahlen. Nach einem Briefe des Görlitzer Rates vom 4. 12. 1533 als unbehauster, armer Handwerksmann mit unerzogenen Kindern geschildert. Sein leiblicher Bruder Andreas Stoß bedenkt ihn in seinem Testament, das 1540 vollstreckt wird. Im Jahre 1543 wird er als Bürger zu Aussig a. d. Elbe genannt[474].

5. Sebastian Stoß. Nach einem Erbteilungsprotokoll vom 17. Dezember 1535 für tot erklärt, ist nach einer Angabe vom 20. Oktober 1551 seit dem Jahre 1515 verschollen[475].

6. Adrian Stoß, Landsknecht. Nach der Angabe im Gerichtsbuche vom 20. Oktober des Jahres 1551 seit dem Jahre 1533 verschollen. Im Jahre 1539 behauptet der Sohn des Barbierers Fingerlein, den Verschwundenen im Herbst 1534 in Pommern gesehen zu haben[476].

7. Johann Stoß, Bürger in Scheßburg in Siebenbürgen. Am 22. Oktober 1531 läßt Stoß die Güter dieses Sohnes, der als verstorben erwähnt wird, eintreiben. Offenbar war dieser Hans Stoß Maler und Bildschnitzer.

Witwe: Magdalena, im Jahre 1534 mit dem Maler Christan von Scheßburg in zweiter Ehe verheiratet.

Kinder: a) Franz, geboren 1523; dessen Witwe Margareta wendet sich am 30. 12. 1560 von Kronstadt aus an den Rat, um Nachrichten über ihre Familie zu erlangen.

b) Emerich, geboren 1528.

c) Georg, geboren 1531.

Johann Stoß gehört vermutlich zu den Kindern aus erster Ehe, da ihm sein Bruder Dr. Andreas Stoß einst 9 fl. geliehen hatte[477].

8. Mathias Stoß, Bürger in Pilsen; gestorben vor dem 11. November 1534; in sein väterliches Erbe teilen sich am 3. Dezember 1534 sein Bruder Florian und die Garischen Eheleute. Am 11. November 1534 tritt eine Witwe des Mathias Stoß in Pilsen auf[478].

B. Christina Stoß, Tochter des Losungsschreibers Johann Reinolt, heiratet Veit Stoß im Jahre 1497. Als ihre Brüder werden im Jahre 1497 ein Jorg Reinolt und im Jahre 1505 Lukas und Jeronimus Reinolt genannt; im gleichen Jahre erscheint ein Jakob Reinolt als Sohn des alten Losungsschreibers, dessen Wohnsitz Rothenburg gewesen zu sein scheint[479]. Am 9. August 1526 stirbt Christina.

Kinder:

9. Veit Stoß. Nach F. W. Seraphim, Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, XXIX. Jahrg. 1906, S. 97 ff. wird in einer Zunfturkunde vom 13. Januar 1523 „Meister Veit Stoß Bildschnitzler“ als Mitglied der Kronstadter Tischlerzunft genannt; Seraphim glaubt irrtümlicher Weise in diesem Sohne Veit den alten Meister zu erblicken. Vermutlich war dieser Veit vor 1531 gestorben, und Veit Stoß d. Ä. ließ damals seinen Nachlaß durch Gregor Mayr von Hermannstadt einnehmen. Am 10. Februar 1534 quittiert Willibald ausdrücklich über seinen Anteil am Erbe des verstorbenen Bruders Veit Stoß[480]).

10. Margareta. Tritt im Jahre 1519 in das Kloster Engelthal östlich von Nürnberg ein; macht im Jahre 1545 vergeblich Ansprüche auf das Erbe ihres Vaters geltend. Sie scheidet wegen Kränklichkeit am 16. Juli 1552 aus dem Kloster aus und stirbt im Jahre 1553[481]).

11. Johannes Ev. Stoß von Bergsaß in Ungarn quittiert am 25. Januar 1535 über das Erbe, das ihm vom Vater, Mutter und seinem Bruder Veit zugefallen war und tritt am 1. Februar desselben Jahres alle künftigen Erbansprüche an seinen Bruder Willibald ab[482]).

12. Willibald Stoß kauft im Jahre 1530 den Garten seines Vaters vor dem äußeren Laufertor um 50 fl., die er vom mütterlichen Erbe entnimmt. Er wird im Jahre 1534 (20. April) in einem Briefe des Andreas Stoß an den Rat als Bildschnitzer genannt; damals ist er Testamentsvollstrecker seines verstorbenen Vaters. Als solcher wird er bis zum Jahre 1551 erwähnt. Am 17. Dezember 1543 wird er als Gewandschneider aufgeführt; er verwaltet bis zum Jahre 1553 das Vermögen der Klosterfrau Margareta Stoß. Im Jahre 1548 wird er als Hausbesitzer in der inneren Laufergasse erwähnt; im gleichen Jahre zinst Willibald für drei Häuser in der Vorstadt Wörth.

Frau: Barbara, Tochter des Rechenmeisters Kaspar Schmidt von Nürnberg, der ebenfalls unter den Testamentsvollstreckern seines Vaters genannt wird.

Im Jahre 1535 besaß Willibald St. zwei Kinder[483]).

13. Martin Stoß; von 1531 bis 1534 Lehrling bei seinem Bruder, dem Goldschmiede Florian Stoß in Görlitz. Am 22. Dezember 1534 übernimmt er in Nürnberg die väterliche Erbschaft; damals wird er als Bürger von Medwisch in Siebenbürgen genannt. Am 1. Februar 1535 tritt er als Bürger von Scheßburg in Siebenbürgen auf und vermacht seinem Bruder Willibald alle weiteren Erbansprüche. Sein Nürnberger Bürgerrecht wird ihm am 30. Dezember 1535 vom Rate erlassen; noch im Jahre 1541 wird „Martinus Stoß frater germanus Stanislai Stoß“ in den Krakauer Bürgerbüchern erwähnt[484]).

Andere Nachkommen des alten Veit Stoß sind mir nicht bekannt geworden; ganz irrtümlicher Weise werden die kaiserlichen Schreiber Veit, Philipp und Christoph Stoß, die bei Neudörfer in Nürnberg

die Schreibkunst lernten, für Söhne des Meisters gehalten. Wahrscheinlich waren sie Nachkommen des kaiserlichen Sekretärs Anton Stoß, den ich oben als mutmaßlichen Verwandten des Veit Stoß erwähnt habe; sie wurden später geadelt. Veit Stoß, der kaiserliche Schreiber, lud am 7. Januar 1568 von Schweinfurt aus den Rat von Windsheim zu seiner Hochzeit ein.

Ein Grabstein von Veit Stoß dem Jüngeren, gest. 1569, mit dem alten Zeichen des Meisters, das übrigens auch Andreas Stoß als Wappen führte, findet sich an der Nordseite der katholischen Kirche zu Frankenstein in Schlesien[485]).

Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, am Schlusse dieses Überblickes über die Familie des Veit Stoß noch einmal nach seiner Herkunft zu fragen. Die Wohnorte seiner Kinder liegen alle im Osten, im Grenzgebiet der deutschen Sprache und Kultur; am dichtesten sind Nachkommen des alten Meisters in Siebenbürgen angesiedelt. In Kronstadt, Bergsaß, Scheßburg und Medwisch finden wir Träger seines Namens. In Budapest, in Pilsen halten sich vorübergehend Glieder seiner Familie auf. Stanislaus Stoß und Martin Stoß erscheinen in Krakau, der Stadt, in der sich Veit Stoß unsterblichen Ruhm erworben hatte. Aber auf die Dauer haben sich diese wohl alle hier nicht angesiedelt; wie Veit, so verläßt auch Stanislaus vor seinem Ende die Stadt Krakau; über Martin fehlen uns bestimmte Nachrichten. Ist es erlaubt aus dem Wohnsitz der Nachkommen auf die Herkunft der Familie zu schließen, so kommen meiner Meinung neben Franken, nur die siebenbürgischen Städte in Frage. Gewißheit werden wir ja über diesen Punkt kaum erlangen können. Auffallend bleibt es jedenfalls, daß wir Veit Stoß in Nürnberg schon vor 1477 als Bürger antreffen; wir müssen annehmen, daß er das Bürgerrecht durch Geburt erwarb, denn die Neubürgerlisten sind vollzählig vorhanden. Demnach könnte nur „Heintz Stos gürtler", der im Bürger- und Meisterbuch des Jahres 1446 als Meister seiner Zunft eingetragen ist, sein Vater sein. Neuerdings glaubt A. Gümbel den Veit Stoß schon im Jahre 1460 in Nürnberg nachweisen zu können; zwei Rechnungsnotizen, in den Stadtrechnungsbüchern vom Jahre 1460 nennen tatsächlich, ich verdanke diese Angabe dem Entdecker, einen „stossen poten", der ein Geschenk des Rates, einen Sittich, der Königin von Böhmen überbringt und im gleichen Jahre nochmals bei der Bestellung eines Wagens durch die Königin genannt wird. Leider ergibt sich aus beiden Stellen nicht, ob wirklich Veit Stoß oder sein mutmaßlicher Vater, der Gürtler Heintz Stoß, gemeint ist. Ich möchte mich gegen Veit Stoß entscheiden; seine Lebenszeit ist ohnehin reichlich lang und seine Kunst wurzelt im 7. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Seltsamer Weise wird auch Heintz Stoß nicht als Neubürger genannt; er müßte, was ja an sich möglich wäre, der Sohn des Gürtlers Michel Stoß sein, der im Jahre 1415 als Neubürger in Nürnberg erscheint und im Verzeichnis der Meister seiner Zunft als Michel „Stolcz" aufgeführt wird[486]).

Die sterblichen Reste des Veit Stoß sind auf dem Johannesfriedhof zu Nürnberg bestattet, wo noch heute sein Grab gezeigt wird; es trägt eine kleine Bronzeplatte im Geschmacke der Spätrenaissance mit der Inschrift:

„Veit Stosz vnd seiner Erben
„Auch Hansen Keczlers vnd]
„Hansen Karners vnd Irer
„Erben Begräbnus 1591.“

# Schluß.

## Der Künstler und sein Werk.

Nach einem so umfänglichen Überblick über die Werke und das Leben eines Künstlers, der durch zwei Menschenalter in rastloser Tätigkeit dem Schmuck der deutschen Kirchen diente, müssen wir ein wenig Atem schöpfen und in kurzem Rückblick unsere Resultate zusammenfassen.

Aus dem Dämmer, in das die Geschichte der spätgotischen Plastik in Oberdeutschland gehüllt ist, lösen sich einige greifbare Gestalten; heute haben die Ulmer Bildhauer, Hans Multscher und die Syrlin, für uns Leben gewonnen. Nikolaus von Leyens kraftvolle Frische bestimmt für Straßburg und die Passauer und Wiener Gegend den Höhepunkt der plastischen Produktion; nach ihm bezeichnen Hans Brand, der Meister des Adalbertgrabes in Gnesen, und der jüngere Jörg Huber den Beginn einer einheimischen Passauer Steinmetzenschule. Ein Lichtstrahl fällt auf die Augsburger Meister des Bopfinger Schreines und des Eichstätter Pappenheimaltares, dessen Schöpfer ich Ulrich Wolfershauser nennen möchte.

Riesenhaft steht der Meister des Schlüsselfelder Christoph am Beginn einer Blütezeit der Nürnberger Plastik; er überragt den tüchtigen Meister der Grablegung in St. Ägidien und einen Epigonen der Regensburger Gotik, den Steinmetzen der Lorenzer Apostel. Zwei Jahrzehnte später gelingt es Simon Leinberger, dem begabten Schüler des Meister Nikolaus von Leyen, die Schwere des Blockzwanges abzustreifen, Zierlichkeit und Beweglichkeit einzuführen. Auf seinen und auf den Werken des gemeinsamen, großen Lehrers fußt die glänzendste, plastische Begabung in Oberdeutschland: Veit Stoß, mag er nun der Sohn eines fast unbekannten Nürnberger Gürtlers gewesen sein, mag er aus dem östlichen Grenzgebiete, aus Siebenbürgen oder Oberungarn stammen, trifft in Nürnberg in jungen Jahren mit Simon Leinberger, wahrscheinlich in Passau mit Nikolaus von Leyen zusammen; daneben werden die Maler der oberpfälzischen und Nürnberger Schule seine Lehrmeister. Die malerischen und plastischen Errungenschaften des Westens, Realismus, Bewegung, Tiefe, Raum und Körper, verschmelzen mit den dekorativen Werten der späten Gotik zu einem prächtigen Akkord.

Die Entwicklung des Altarschmuckes in der deutschen, spätgotischen Kunst förderte die malerischen Neigungen der Plastik; auf eine rechteckige Wandfläche gebannt, mußte der Bildhauer zum Wetteifer mit dem Tafelmaler geführt werden. Das farbige Helldunkel des eingetieften Schreines und die verschwenderische Vergoldung drängten zu unruhigen, flimmernden Effekten in der Anordnung des Gewandes und der Ornamentik. Ohne Zweifel war dem Bildschnitzer damals vermöge seiner glänzenden Technik und eindringlichen Wirkung auf das Auge des naiven Beschauers in Oberdeutschland der Sieg zugefallen. Der

Maler wurde auf die Flügel verwiesen; seine Fertigkeit war weniger vollkommen, wurde noch bis auf Dürers Zeit geringer bewertet und gewann erst allmählich unter dem siegreichen Einfluß der niederländischen Schule an Kraft und Ausdruck. Vom Westen bezogen auch die aufstrebenden, plastischen Talente kompositionelle und naturalistische Anregungen. Veit Stoß, mit seinen Genossen Leyen, Lainberger und Brand, hat deshalb für die Geschichte der oberdeutschen Malerei einige Bedeutung; die Kunst der lebendigen, durch allerlei Beiwerk ausgestatteten Erzählung, wie sie für die oberdeutsche Frührenaissance bezeichnend bleibt, hat er, als verständnisvoller Bewunderer Schongauers, im Gegensatz zu den Zustandsschilderungen der niederländischen Malerschule und ihrer deutschen Nachahmer, zuerst gepflegt und weitergebildet. Deshalb mußten wir oben von den Anfängen der bewegten Malerei und Reliefplastik in Oberdeutschland reden, wenn es auch zunächst nur gelingen konnte, einen kargen Überblick über das zerstreute Material zu bieten. Die Flügel des Krakauer Altares und die Steinreliefs in Krakau und Nürnberg gehören zu den glänzendsten Proben malerischer Bildnerei in der deutschen Kunst.

Der gewaltige Krakauer Altar bleibt eine Überraschung für uns, nicht weil die Quellen des Stossischen Stiles rätselhaft sind, sondern weil diese Arbeitskraft, diese überragende Phantasie und raffinierte Technik jedes Vergleiches mit gleichzeitigen Künstlern und ihren Werken spottet. Die alten, strengen und schlichten Formen kirchlicher Kunst waren tot; das Denkmal der jungen Macht der neuerblühten Handelsstadt mußte erst geschaffen werden: der frische Hauch des Lebens wurde den hl. Männern und Frauen verliehen. Sie sollten in lebendiger, ja überlebendiger Gestalt den Gläubigen eindringlich predigen, nicht in nebelhafter Ferne über ihnen schweben. Freilich ein letzter Schimmer höfischer Pracht des Mittelalters war über sie gebreitet: alle Gottes- und Heiligenbilder erhielten die zarten Gelenke, die zierliche Geberde des Fürsten; derbknochige Bauern zu bilden, blieb einer späteren Generation vorbehalten. Verlangte aber der heilige Stoff die Einführung von Soldaten oder Bauern, so wurden sie so fremdartig und bizarr gebildet, wie sich die Phantasie des Künstlers die Bewohner des Heiligen Landes vorstellte, von dem die Pilger so viel zu erzählen wußten. Veit Stoß wollte in Krakau sein Glück machen; die Hoffnung nach Reichtum und Ansehen hatte ihn nach dem Handelsemporium im fernen Osten getrieben, wo Leute, die in der Heimat nur mühsam ihr Leben fristeten, in kurzer Zeit zu reichen, angesehenen Bürgern emporgestiegen waren. Männer aus eigener Kraft waren diese Krakauer Handelsherren, die von Veit Stoß das Denkmal ihrer Macht und ihrer Frömmigkeit setzen ließen; der scharfe Gegensatz zwischen polnischem Adel und dem Krakauer Bürger half die Begeisterung der sonst kühl berechnenden Krämer schüren; Veit Stoß durfte mit den gewaltigsten Mitteln arbeiten, die bis dahin im deutschen Land für ein kirchliches Denkmal in plastischer Form ausgeworfen worden waren.





Schnitzer des Schwabacher Altares. Maria und Johannes Ev.
unterm Kreuze. Nürnberg; St. Jakob.



Zu Reichtum und Ansehen gelangt, spielte Stoß in der Krakauer Künstlerschaft die führende Rolle; man übertrug ihm die Ehrenämter der Zunft und der Magistrat zeichnete ihn durch Steuererlaß oder neue Aufgaben in schmeichelhafter Weise aus. Dem maßgebenden Berater in allen kirchlichen und städtischen Bauangelegenheiten, dem Schiedsrichter bei Streitfällen in der Künstlerschaft flossen zahlreiche, kleinere Aufträge zu. Endlich bestellte auch der königliche Hof bei dem angesehenen Bildhauer das marmorne Grabmal des Königs Kasimir; und die hohe Geistlichkeit in Gnesen und Wloclawek folgte diesem Beispiel. Die künstlerische Überproduktion in Oberdeutschland hatte Veit veranlaßt nach dem Osten zu ziehen, wo seine Arbeit höher geschätzt wurde: nun schien ihm der Zeitpunkt zur Rückkehr gegeben. Stoß hoffte, daß sein Krakauer Ruhm genügen werde, um ihm in Nürnberg ein großes Absatzgebiet und eine angesehene Stellung im Kunstleben zu sichern. Im Jahre 1496 kam er in die Stadt zurück, die ihm so viel Unglück bringen sollte. Nürnberg, das ihn schon vor der Ausreise nach Krakau und auch mehrere Jahre während des Krakauer Aufenthaltes in seinen Mauern beherbergt hatte, muß jenen besonderen Zauber auf Veit Stoß ausgeübt haben, wie ihn nur der Ort beweisen kann, in dem man sich heimisch fühlt. Auch fehlte es zunächst nicht an Aufträgen; die Volckamerischen Reliefs, Altarbestellungen für Schwaz und Münnerstatt beschäftigten den Meister.

Hatten wir bisher von seinem Charakter nur Rühmliches gehört, so werden wir nun peinlich von der Geschichte des Prozesses überrascht, der im Jahre 1503 den Meister mit entehrender Strafe belegte. Die Gewinnsucht und der Ärger, dem sich Veit in seiner lebhaften Art gar zu leicht hingab, verleiteten ihn zu jener Wechselfälschung, die auf seine spätere Lebensjahre einen unauslöschlichen Schatten warf. Gewiß gibt es mildernde Umstände für ihn; sein Unwille war verständlich; aber die bedenkliche Art seiner Selbsthilfe mußte natürlich den Rat zu gerichtlichem Einschreiten zwingen. Stoß hat mit dem Nürnberger Rat niemals völlig Frieden geschlossen; und der Rat hat Gleiches mit Gleichem vergolten. Er sah in Veit den Urheber des Trummerhandels, der die Nürnberger Warenzüge auf Jahre hinaus schreckte; deshalb waren alle Gnadenbeweise des Kaisers, der bei Stoß Bildwerke für sein Grabmal bestellte und ihm seinen guten Namen durch ein Edikt wiedergab, dem Rate durchaus nicht erwünscht. Von bürgerlichen Ehrenämtern in Nürnberg erfahren wir nichts; man rief den Meister nur noch als Sachverständigen herbei, wenn man seiner durchaus nicht entbehren konnte.

In Veit Stoß vollzog sich damals die Wandlung seines Charakters zu übergroßer Reizbarkeit und Streitsucht, die seine letzten Jahre verbitterte; wir können diese Änderung nur erklären, wenn wir gekränkten Ehrgeiz und ein irregeleitetes Rechtsgefühl als Grund annehmen. Von nun an mehrte sich die Zahl der Prozesse; meist handelte es sich um Geldangelegenheiten. Der Rückgang seiner Werkstatt, eine Folgeerschei-

nung der schimpflichen Entehrung, veranlaßte ihn zu ständigen Bittgesuchen an den Rat; das Verbot, die Stadt zu verlassen, hatte den wanderlustigen Meister besonders tief getroffen. Erst langsam begann im zweiten Jahrzehnt eine neue Blüte der Stossischen Werkstatt, herbeigeführt durch den unermüdlichen Fleiß des alternden Künstlers. Sein glückliches Auge und seine geschickte Hand erfaßten die Vorzüge des neuen Stiles; ihm gelang es auch fernerhin die reifsten Werke plastischer Kunst in Nürnberg zu schaffen. Endlich im Jahre 1520 erlebte er die Freude von seinem Sohne, dem Prior des Karmeliterklosters, noch einmal ein großes Altarwerk in Auftrag zu erhalten. Aber das Glück war auf immer von ihm gewichen; dieses letzte Werk blieb unvollendet und wurde für ihn nur eine Quelle neuer Konflikte mit dem Rat. Müde und verbittert, des Augenlichtes beraubt, starb der alte Meister hochbetagt in einer Zeit, die ihm fremd und feindlich gegenüberstand. Seine Kunst, die den Nürnberger Bürger des fünfzehnten Jahrhunderts zu Andacht stimmte, hatte für den Renaissancemenschen ihren Wert verloren; Luthers Lehre hatte ja die Heiligenbilder in den Kirchen verdammt. Es liegt etwas Tragisches in den letzten Bemühungen des unermüdlichen Bildhauers noch einmal mit den Mitteln der jüngeren Kunst ein Werk zu schaffen, das nach alter Weise zu Gottesfurcht und Bewunderung stimmen sollte, während gerade in jenem Jahre religiöse Kämpfe die kirchliche Kunst aus Nürnberg vertrieben. Die Entwicklung der deutschen Stein- und Holzplastik nach Veit Stoß vollzog sich außerhalb Nürnbergs; in den Donauländern, in Bayern und Schwaben arbeiteten eine Fülle junger Kräfte; in Nürnberg starb die monumentale Kunst langsam ab. Die Kleinplastik und der Bronzeguß blieben ja auch fernerhin in Franken heimisch; die Tradition der Schnitzer erlosch fast vollkommen.

Vom technischen Gesichtspunkte ist die Betrachtung der Stossischen Kunst besonders fesselnd. Mit unerhörter Kühnheit sind seine Körper aus dem Block oder aus dem Stammholz mit Bohrer und Meißel herausgehöhlt; Anstückungen werden in kühnster und geschicktester Weise gewagt. Das spröde, knorrige Holzmaterial nimmt unter seinen bildenden Händen jegliche Form an; es verliert seine Schwere und Massigkeit und entzückt durch die Wärme des natürlichen Tones, der auch durch die matte Bemalung auf Kreidegrund hindurchschimmert. Das fünfzehnte Jahrhundert erkannte jenen Reiz des Holzbildwerkes, der sich erst uns wieder ganz erschließt. Zunächst hatte man das Holz nur als mäßigen und billigen Ersatz des kostbaren Steinmaterials oder der edlen Metalle gewählt. Die warme, weiche Wirkung der Farbe, die Schmiegsamkeit des Materials unter dem Messer des Bildschnitzers wurden erst allmählich gewürdigt. Stoß und seine Lehrer entdeckten, daß sie gerade in diesem weichen Stoffe dem Eindruck des Lebens am nächsten kommen konnten. Sie liebten in erster Linie das reiche Spiel des Lichtes auf den farbigen Körpern, die aus dem Halbdunkel des Schreines hervortraten; es galt demnach namentlich durch ein tiefes

Hineinarbeiten in den Block diese Helldunkelwirkung zu verstärken und jede Fläche aufzuteilen, um den flimmernden Glanz zu erzielen, der den Krakauer Altar auszeichnet. Auch später wahrte Stoß im Gegensatz zu unfleißigen Schülern die Gepflogenheit, aus dem Stammholz Freifiguren und Tafeln herauszuarbeiten; seine authentischen Arbeiten, der Engelrahmen aus St. Sebastian, der Englische Gruß, die Reliefs und Apostelfigürchen des Bamberger Altares überraschen durch die Höhe des Reliefs und durch ihre kräftige Schattenwirkung, während die Werke des Schwabacher Meisters oder des Schnitzers der Rosenkranztafel langweilig, flach und körperlos erscheinen.

Von der Farbigkeit Stossischer Statuen und Altäre können wir uns nur noch mit Hilfe der Münnerstätter Gemälde eine Vorstellung bilden; alle anderen Werke sind in grausamer Weise überschmiert. Durch diese Bilder läßt sich wenigstens für den Krakauer Altar, der heute ganz besonders ungünstig wirkt, ermitteln, daß leuchtende Lokalfarben, ein helles Gelb, Grün, daß ein dunkeles Purpurrot, ein mattes Blau und die Brechungen dieser Farben mit weißen Lichtern von Veit Stoß besonders gerne angewandt wurden. Er fußt in dieser Hinsicht auf den Gepflogenheiten des Meisters des Petersaltars von 1475 im Chor von St. Sebald. Das einzige Steinbildwerk, welches noch Spuren der originalen Bemalung trägt, der kleine Ölberg im Krakauer Nationalmuseum, bringt natürlich nur konventionelle, ungebrochene Töne; auf dem Stein konnte Stoß ohne Grundierung reichere Wirkungen kaum erzielen. In den ersten Jahren des Nürnberger Aufenthaltes nach 1496 findet sich vorübergehend eine Vorliebe für unbemalte Holzstatuen in der Stossischen Werkstatt; die spätesten Werke zeigen fast durchweg Bemalung oder sie waren doch wenigstens für farbige Fassung bestimmt.

Die Ornamentik in der Stossischen Kunst macht dieselben Wandlungen durch wie sein figürlicher Stil. Von der Unruhe und Beweglichkeit einer feinnervigen, spätgotischen Rhythmik arbeitet er sich zu der Schmucklosigkeit der naturalistischen Strömung um die Jahrhundertwende hindurch; mit den flächigeren, hartbrüchigen Gewändern beginnt Stoß alles Aufdringliche in der Dekoration zu vermeiden. Naturalistisches Astwerk bekrönt den Gnesener Grabstein oder die Münnerstätter Tafeln; bei diesen fällt das gelegentliche Vorkommen kleiner Guirlanden auf. Dann fehlt eine Zeit lang fast jedes Ornament; die konservative, kirchliche Richtung des alten Propstes Kreß verlangt noch im Jahre 1513 einen gotischen Baldachin für den hl. Paulus in St. Lorenz. Inzwischen befreundet sich Stoß mit den Mischformen, die der Nürnberger Frührenaissance ihr eigentümliches Gepräge geben. Bezeichnend ist für diese späteste Art die Zeichnung des Bamberger Altars in Krakau mit dem Kielbogen im Aufsatz des Mittelschreines und den Lunetten über den Flügeln.

Es ist schwer, für das Verhältnis des Veit Stoß zur Renaissance eine Formel zu finden. Die Kunst der Donaugegend, von der er lernte,

hatte ja schon im 15. Jahrhundert, ebenso wie die Tiroler Malerei, Beziehungen zu Italien. In Krakau beteiligten sich dann im Jahre 1483 Florentiner Bürger am Bau des großen Altares; die Humanisten Kallimachus, des Königs Sekretär und Historiograph, und Johann Heydeke, der Propst der Marienkirche, gehörten zu den Bekannten und Gönnern des Veit Stoß. Aus der Inschrift des Grabes für Bischof Peter von Bnina geht hervor, daß Kallimachus das Werk bestellte; Heydeke verwaltete das Haus und die Werkstatt des Künstlers während seines Auszuges nach Nürnberg in den Jahren 1486—1488; er verewigte auch die Verdienste des Meisters in der Stiftungsurkunde des großen Altares; später durfte Stoß den Entwurf für die Grabplatte des Kallimachus fertigen. Die Renaissance-Elemente im Grabe von Wloclawek beschränken sich aber auf eine äußere Übernahme der Komposition der Stirnseite; auf der Grabplatte des Kgl. Schreibers erinnern nur die Fruchtkränze der kleeblattförmigen Bekrönung an die südliche Kunst. Veit Stoß konnte sich nicht für die Formenwelt Italiens begeistern; er übernahm nur gelegentlich kompositionelle, später ornamentale Anregungen. Auch die theoretischen Studien seiner humanistischen Gönner blieben ihm fremd; sein frisch zupackendes Temperament beschäftigte sich eben mit den sinnlichen Eindrücken, die ihm die Natur darbot. Dafür schätzten seine Florentiner Freunde und Besteller den Realismus seiner Skulpturen, wie sie die Gemälde eines Hugo van der Goes bewunderten. Ein inneres Verhältnis verknüpfte Stoß mit der subtilen Naturbeobachtung der niederländischen Malerschule und später mit der Kunst Albrecht Dürers. Praktische Arbeit, die seine Technik in reichem Maß erforderte, ließ ihn freilich niemals in jenes grüblerische Nachsinnen verfallen, das Dürers perspektivische und anatomische Studien leitete. Die derbe, anschauliche Art seines Briefstils, den wir zur Beurteilung seiner Persönlichkeit heranziehen müssen, schildern Stoß als einen eindrucksfähigen, gewandten Kopf von einiger Bildung und von lebhaftem Verständnis für die Forderungen des Lebens und persönlichen Vorteils. Erst aus späterer Zeit sind uns Nachrichten über seine theoretischen Studien erhalten; nach Neudörfers Bericht war Veit im Kartenzeichnen erfahren und besaß eine ganze „Mappa, die er von erhöhten Bergen und geniederten Wasserflüssen, samt der Städte und Wälder Erhöhungen gemacht" hatte. Überhaupt verstand sich Stoß nach dieser Notiz auf Perspektive und Meßkunst so gut, daß er nur hinter den jüngeren Bildhauer Peter Flötner zurückstehen mußte. Die Frucht dieser Studien können wir aus dem Entwurf zu dem Bamberger Altar und aus diesem Werke selbst erkennen; tatsächlich hat Stoß mit großem Geschick die einfachen Regeln perspektivischer Gruppierung in die Reliefplastik übertragen. Freilich war es nur der menschliche Körper, der ihn interessierte; die perspektivische Raumgestaltung hat er niemals ganz erfaßt. Die Kastenform des Schreines; die geringe Tiefe des Holzreliefs brachten ihn frühzeitig auf den Gedanken, den räumlichen Hintergrund rampenartig ansteigen zu lassen; er war für ihn etwas Nebensächliches

und wurde nur durch zufällige, gut beobachtete, naturalistische Züge ausgestattet. Dagegen kannten alle jüngeren, in der Malerwerkstatt geschulten Kräfte des 16. Jahrhunderts die stereometrischen Grundgesetze und die Lehre vom Fluchtpunkt; der Meister der Rosenkranztafel betrachtete eine klare Raumbildung für das erste Erfordernis seiner Szenen. Freilich entdeckt man in diesem Werke sehr bald die Grenzen des Holzreliefs, während Veit Stoß durch sein dekoratives Geschick über die mangelnde Tiefe hinwegzutäuschen vermochte und stets den Eindruck lebendiger Fülle hervorruft. Seine überlegene, malerische Phantasie konnte sich auch in der neuen Formenwelt heimisch fühlen, trotzdem er ihre theoretischen Grundlagen nur äußerlich beherrschte. An Erfindungskraft stand er über allen Nürnberger Genossen; neben Dürer verdient Stoß als das reifste Talent der Nürnberger Spätgotik einen Ehrenplatz. So wenig erfreulich sein äußeres Leben sich in den späteren Jahren gestaltete, in der Stille seiner Werkstatt durfte er noch in hohem Alter Werke schaffen, die sich würdig an die glänzenden Denkmäler seiner Frühzeit anschlossen.

Der unruhige, bewegte Stil während des friedlichen, ruhmvollen Aufenthaltes in Krakau steht in einem seltsamen Gegensatz zu der monumentalen Zusammenfassung, den großen Flächen und stilleren Wirkungen seiner Spätzeit. Hier findet sich eine Dissonanz zwischen seinem Leben und Schaffen, die sich aus seinem Charakter unmöglich erklären läßt. Die Prunkliebe der Spätgotik, die gesammelte Kraft der Nürnberger Frührenaissance, kurz die künstlerischen Moden seiner Zeit spiegeln sich in seiner Kunst. Sie unterwarfen seine eigenwillige Natur, wie das Genie des jungen Dürers; die Persönlichkeit trat damals weniger hervor, als eine individualistisch gerichtete Kunstforschung uns glauben lassen möchte. Profane und mystische Vorstellungen, nicht pathologische Gefühlsausbrüche und Rassemerkmale, kreuzen sich in der schöpferischen Phantasie des Veit Stoß wie in der Apokalypse des jungen Dürer und in zahlreichen, religiösen und künstlerischen Emanationen dieser Epoche. Der Geschmack und die Anschauungen einer Zeit, die im Dienste Gottes und der Heiligen aufging und allen Reichtum inneren Erlebens in die kirchliche Kunst so naiv übertrug, wie sie ihr alle irdische Größe und Beweglichkeit lieh, fanden in der Kunst des Veit Stoß ihren eigensten Ausdruck; das bezeugen die bewundernden Worte aller Zeitgenossen bis auf Neudörfer und Vasari und seine finanziellen Erfolge.

Nur die Kenntnis der Revolutionen in Kunst und Leben jener Zeit und die Bewertung einer glücklichen Fähigkeit von allen Künsten und allen Rivalen zu lernen, entschleiert die Wurzeln und die Entwicklung der Stossischen Kunst und erklärt den Gegensatz zwischen frühen und späten Schöpfungen, zwischen vollkommenen und durch übergroßen Plan oder mindere Ausführung mißlungenen Werken. Man wird die Wahrheit dieser Bemerkung recht eindringlich empfinden, wenn man sich angesichts des Krakauer oder Lorenzer Kreuzes und des Bamberger Altars das einseitige Urteil ins Gedächtnis ruft, das Hermann

Voß den Frühwerken des Meisters, als Vorläufern der Donauschule, widmet: nur der knochige, hartkonturierte Körper habe den Künstler bewegen können sich mit ihm abzugeben; eine gewisse Verlegenheit bei der Behandlung des Nackten bleibe stets zu bemerken; das eigentliche Motiv des Ganzen bilde die Draperie, der Körper sei nur das Mittel zum Zwecke. Voß rühmt zwar großen Willen und „siedende Erregung“ in der Konzeption; ein dumpfer, inferiorer Geist, plumpe, häßliche Züge beeinträchtigten aber den Eindruck; alle Leichtigkeit fehle; statt ihrer finde man Gewaltsamkeit, statt alter, gotischer Feinheit nur Wust und Schwall!



Hl. Anna selbdritt.
Federskizze von Veit Stoß im Nationalmuseum zu Budapest. (S. 54 und 108 f.)

Gewiß mangelt Stoß in der Krakauer Zeit die gründliche Bildung und der sichere Geschmack des Renaissancekünstlers; seine rege Phantasie versucht noch durch ornamentale Mittel die Steigerung der natürlichen Erscheinung ins Überirdische. Aber ich glaube, wir können ihn erst gerecht beurteilen, wenn wir in diesem Drängen und Hasten die Keime einer neuen Kunst erkennen: Von dem malerischen Kanon der Spätgotik ringt sich der unermüdlich suchende Geist des jungen Bildhauers zum Naturalismus hindurch, vom äußerlichen Reichtum zur eindringlichen Beobachtung und Darstellung des Menschen, zwar noch immer eines gotisch fühlenden und agierenden Menschen, aber schon eines

Menschen von Fleisch und Bein. Das Puppenhafte wird abgestreift; der nackte Körper ist entdeckt; Haut, Muskeln und Knochenbau werden mit größter Sorgfalt beobachtet. Von dem bloßen Kokettieren mit nackten Einzelformen am Marienaltar führen die trefflichen Kruzifixe dicht an das Ziel heran, um welches der junge Dürer sich heiß bemüht. Zwar verdient Stoß trotz aller naturalistischen Begabung keineswegs den Titel eines deutschen Donatello, mit dem ihn Rée gelegentlich schmückte. Das Streben nach Ausdruck und Empfinden, wie es in der Nürnberger Kunst heimisch war, der erwachende Sinn für monumentale Größe und Geschlossenheit führen ihn langsam von spätgotischer Überladung und dem Pathos Rogiers zu der malerischen Naturbeobachtung eines Hugo van der Goes und endlich zur kraftvollen, großzügigen Anschauung des alternden Dürer. Mit dem zögernden Nachgeben des eigenwilligen Greises, nicht mit der freudigen Zustimmung des Jünglings lebt er sich in die Formensprache der jüngeren Generation in Nürnberg ein und schenkt uns noch in seinen letzten Jahren eine Reihe prächtiger Denkmäler, nicht als ein Schüler der Romanisten, sondern in glücklicher Umbildung der Traditionen der deutschen, spätgotischen Kunst.



Anna selbdritt (Budapest).

# Anmerkungen.

[1]) Vgl. darüber: Hampe, Ratsverlässe I S. IX und Bayrische Gewerbezeitung Bd. XI. 1898. S. 2 ff.; besonders: S. 82.

[2]) Jan Ptaśnik, Ze Studyów nad Witem Stwoszem. Kraków 1910. S. 3 f.

[3]) Dr. Friedr. Campe, Johann Neudörfers Nachr. von den berühmten Künstlern und Werkleuten usw. 1546; nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Nürnberg 1828. Herr Hofrat Prof. Dr. M. Rosenberg, in dessen Besitz sich die Handschrift, nachdem sie durch C. A. v. Heideloffs Hände gegangen, heute befindet, gestattete mir in entgegenkommender Weise die Prüfung des Manuskriptes.

[4]) Wasserzeichen: Bischof auf Stöckelschuhen mit Krummstab, der in Rokokovolute, endigt und „A A."

[5]) L'Academia Todesca usw. Oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675, II. Teil 3. Buch S. 230. Der Wortlaut deckt sich etwa mit dem bei Lochner abgedruckten Text Neudörfers; nur die Datierung des Sebalder Kruzifixes auf das Jahr 1526 — eine irrige Notiz — ist bei Sandrart hinzugefügt.

[6]) Neudörfer-Lochner S. 84.

[7]) Ebenda S. 11.

[8]) Nürnberg, Städt. Archiv. Konservatorium Bd. 57, Fol. 125.

[9]) Die früheste von Neudörfer erwähnte Skulptur ist der „englische Gruß" von 1518. Neudörfer ist 1497 geboren (gest. 12. XI. 1563).

[10]) J. G. Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730. S. 191 f.

[11]) Christoph Gottl. von Murr; Journal zur Kunstgeschichte und zur allg. Literatur. Nürnberg 1776. II. Teil S. 51 ff. — Derselbe; Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs Freyen Stadt Nürnberg usw. Nürnberg 1778; S. 40 und a. a. O. — Derselbe; desgl. 2. Aufl. Nürnberg 1801; S. 66 und a. a. O.

[12]) R. von Rettberg, Nürnberger Briefe zur Gesch. der Kunst. Hannover 1846. Derselbe; Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854.

[13]) R. Bergau, Veit Stoß und Adam Krafft in Dohmes Kunst und Künstlern; Leipzig 1878. Derselbe; Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke. Nürnberg bei Schrag o. J.

[14]) G. F. Waagen; Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken. Leipzig 1843 S. 87, 244 und a. a. O.

[15]) Nagler, Kunstblatt, 1847. S. 141 ff. Derselbe; Neues allgemeines Künstlerlexikon, München 1847; Bd. 17 S. 423. — Derselbe; Die Monogrammisten. II. Nr. 2493. S. 888 ff.

[16]) W. Lübke; Geschichte der Plastik; Leipzig 1863; 3. Aufl. II. Bd. Leipzig 1880 S. 704 ff.

[17]) J. Baader; Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860. S. 14 ff. und S. 97 ff. Derselbe; Beiträge usw. 2. Reihe. Nördlingen 1862 S. 44 ff. Derselbe in „Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft" I. 1868. S. 239 ff. Derselbe; ebenda II. 1869; S. 78 f. Etwa gleichzeitig veröffentlichte J. Rastawiecki; Biblioteka Warszawska, Bd. I. Warschau 1860 S. 32 ff. eine Anzahl Nürnberger Urkunden zum Leben des Veit Stoß in polnischer Übersetzung, die insofern interessant ist, als R. in Nürnberg einige Dokumente erworben hatte, die bis heute nur in dieser Übertragung bekannt sind.

[18]) G. W. K. Lochner; des Johann Neudörfer . . . . . Nachrichten s. O. 1875, S. 84 ff.

[19]) Th. Hampe; Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler. 1474—1618. Quellenschriften für Kunstgeschichte usw. Neue Folge Bd. XI 1904 Nr. 644 ff.

[20]) A. Gümbel; Repertorium für Kunstwissenschaft XXX; 1907; S. 331. Ebenda XXXI; 1908: S. 140 ff.

[21]) Dr. J. Ptaśnik, Ze studyów nad Witem Stwoszem. Kraków 1910 und in den „Rocznik Krakowski" Bd. XIII. 1910; S. 162 ff.

[22]) Wilhelm Bode; Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887; S. 119 ff.

[23]) P. J. Rée in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ Bd. 38 Leipzig 1893, S. 467 ff. und in der „Bayrischen Gewerbezeitung“ 1894, S. 337 ff.

[24]) Berthold Daun; Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn; Leipzig 1903. Derselbe Veit Stoß. Knackfuß-Monographien LXXXI, 1906 Bielefeld und Leipzig.

[25]) Hermann Voß; Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen; Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstslg. XXIX. 1908; S. 20 ff. Derselbe; Eine Madonnenstatuette des V. St. im South-Kensington-Museum. Repertorium f. Kunstw. XXXI, 1908; S. 528 ff.

[26]) Fr. Tr. Schulz, Neuentdeckte Arbeiten des Veit Stoß. Mitteilungen d. germ. Nat. Museums 1908, S. 89 ff.

[27]) Kurt Rathe; Ein unbek. Werk des V. St. im Wien. Jahrb. der K. k. Zentral-Kommission 1909, S. 181 ff.

[28]) G. Graf Pückler-Limpurg; Kunstchronik 1904, XV. S. 198 ff. (Dagegen: B. Daun; Kunstchronik 1904, S. 375 ff.) W. Josephi; Mitt. a. d. German. Nat. Mus. 1904; S. 191 ff. Th. Hampe; Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. St. Nürnberg 1904, H. 16, S. 283 ff. „G“ Zeitschrift f. christl. Kunst 1904, S. 62. Kohte; Histor. Monatsbl. f. Posen 1904, S. 105 ff. Über die Knackfuß Mon.: Th. Hampe, Monatsh. f. Kunstw. Litt. 1906; S. 65 ff. F. Kopéra in „Kwartalnik historyczny“ XXI. 1907, S. 457.

[29]) W. Josephi; Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nat. Museum Nürnberg, 1910.

[30]) W. Vöge; Monatsh. f. Kunstw. 1910, S. 242 f. Derselbe; ebenda 1911, S. 278.

[31]) A. Grabowski; Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolice. Krakau 1822; S. 103 f. führt den Marienaltar auf, ohne den Namen des Veit Stoß zu nennen. Wichtig ist erst: Derselbe; Krakow i jego okolice. 3. Aufl. Krakau 1836, S. 127 ff. u. 350 ff. Derselbe; dgl. 5. Aufl. 1866, S. 364 ff.

[32]) A. Grabowski; „Starozytnósci historyczne polskie“. I. Krakau, 1840. S. 437 ff. Derselbe u. J. Lepkowski: Ogrojec plaskorzezba in „Starozytnosci i Pomniki Krakowa“. Krakau 1848, S. 17 ff. Derselbe; „Dawne zabytki miasta Krakowa“. Krakau 1850, S. 156 ff. Derselbe; Starożytnice wiadomosci o Krakowie. usw. Krakau 1852, Derselbe; Skarbniczka naszej Archeologji. Leipzig 1854, S. 38 ff. u. 159 ff.

[33]) A. Essenwein; Die mittelalterl. Kunstdenkmale d. Stadt Krakau: Leipzig 1869, S. 108 ff. u. a. a. O.

[34]) In deutscher Sprache: J. Lepkowski; Das Grab des Königs Kasimir. Mitt. d. K. k. Zentral-Kommission V. 1860, S. 296 ff. Derselbe; Die Marienkirche in Krakau; ebenda IX. 1864, S. 97 ff. Derselbe; Über die Werke des V. Stoß, welche mit dem Monogramm des Meisters versehen sind; ebenda XII. 1867, S. LXXXIV f. Derselbe; Das Grab des Bischofs Olesnicki in Gnesen; ebenda XIII. 1868, S. LI.

[35]) L. Lepszy; Pacyfikal sandomierski in den „Sprawozdania Komisyi hist. sztuki Akad. Un.“ V., S. 97 f. Derselbe; St. Stoß; Zeitschr. f. bildende Kunst 1889, S. 92 ff. und in „Przegląd powszechny“ 1889, XXII., S. 53 ff.

[36]) M. Sokolowski, „Studya do historyi i rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku“ in „Sprawozdania etc.“ VII. 1906, S. 79 ff. (indes schon 1899 zum größten Teil als Sonderabdruck).

[37]) F. Kopéra; Wit Stwosz. Krakau 1907, Sonderabdruck. Derselbe; Wit Stwosz w Krakowie in „Rocznik Krakowski“ X. 1907. Vgl. F. Kopéra; Wit Stwosz im „Muzeum polskie“. 1906, Nr. 2.

[38]) A. a. O. S. 113 ff.

[39]) Ludwig Stasiak; Prawda o Piotrze Vischerze. Krakau 1910. Derselbe; O narodowni Wita Stwosza. Krakau 1910. Derselbe; Wit Stwosz w Salzburgu i Wiedniu (Wien) in „Sztuka“ 1911 Bd. I, Heft III, S. 106 ff.

[40]) P. J. Rée; Allgemeine deutsche Biographie Bd. XXXVIII, Leipzig 1893, S. 470. H. Sepp; Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte, Straßburg 1906, S. 309 Th. Hampe; Ratsverlässe I 1904; Nr. 644 Anm. W. Josephi; Die Werke plastischer Kunst im Germ.-Nat.-Museum. Nürnberg 1910. Nr. 264, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 316—319, 321—323.

[41]) Die Spezialliteratur über die Kupferstiche des V. Stoß findet sich im Anhang I zusammengestellt.

[42]) Vgl. Ptaśnik, S. 157 ff.

[43]) Außerdem ist der wichtige Band der „Acta scabinalia" Nr. 1474, den noch Grabowski benutzte, heute aus dem Krakauer Archive verschwunden; er enthielt, neben einigen Testamenten zugunsten des Marienaltars, Nachrichten über den Hauskauf des Veit Stoß im Jahre 1481 und über eine Vollmacht, die Stoß seinem aus „Harow" eingewanderten Bruder Mathias, einem Goldschmied, im Jahre 1482 übertrug.

[44]) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst XXXIV, 1889; S. 92 und Ptaśnik, S. 115 ff.

[45]) Ptaśnik führt auf S. 124 ff. eine Anzahl in Schlesien usw. ansässiger, adeliger Herren „Stosso" an; neben dieser in der latinisierten Schriftsprache üblichen Form findet sich schon im 13. Jahrhundert die vulgäre Form „Stoscho" oder „Stosscho". Herr Leutnant Freiherr von Stosch ist dagegen laut brieflicher Mitteilung in der Lage, seine Familie in Böhmen bis ins 12. Jahrhundert zurückzuverfolgen; ein Graf Stosch besaß damals die Burg Kaunitz.

[46]) Ptaśnik, S. 170 f. Nr. 69 und Anhang II, Nr. 85; ebenso in einem Briefe an den Nürnberger Rat vom Jahre 1525, der sich, früher im Besitz des Barons Rastawiecki, heute im archäologischen Institut der Krakauer Universität findet.

[47]) Ptaśnik, S. 170 f. Nr. 89 und Anhang II, Nr. 102.

[48]) Ptaśnik, S. 121.

[49]) Baader, Beitr. I. 1860, S. 22.

[50]) Ptaśniks Argument, ein Ruffifusor sei wegen seiner kunsthandwerklichen Tätigkeit bei der unfreien Berufswahl des Mittelalters wohl der Vater des Malers und Bildschnitzers, ist kaum stichhaltig. Der Ruffifusor arbeitete zunächst Gebrauchsgegenstände in Kupferguß; als Bildgießer oder dergl. ist Hanus Stochse nirgends erwähnt, wohl aber als „pixidarius". Auch zeigt sich Stoß später mit der Gußtechnik nicht vertraut; denn er sucht, als ihm Kaiser Maximilian eine Bronzestatue für sein Insbrucker Grabmal in Auftrag gibt, nach Rotgießermeistern, die ihm bei der Ausführung des Werkes helfen sollen (Hampe; Ratsverläße I, Nr. 1006 ff.) Endlich sind in dem erhaltenen Testament des Hanus Stochse vom Jahre 1453 keine Kinder erwähnt. (Ptaśnik, S. 124).

[51]) Krakau, städt. Arch.; liber iuris civilis 1491—1554, S. 78. Anh. II, Nr. 97.

[52]) Krakau, städt. Arch.; acta consularia Nr. 431, fol. 290. Anh. II, Nr. 94.

[53]) Vgl. Lepszy, Zeitschr. f. bild. Kunst 1889, S. 93. Dieser Goldschmied Stenczel lebt später gleichzeitig mit dem Schnitzer Stanislaus Stoß in angesehener Stellung in Krakau; er wird wiederholt als „magister mechanicorum" (Obermeister der Zunft) genannt (im Jahre 1502; 1505; 1516). 1497 wird Goldschmied Stenczel von der Brudergasse erwähnt, während der Bildschnitzer 1509 ein Haus in der „breutengasse" erwirbt. Überhaupt ist der Name Stanislaus in Krakau, wie in Polen, außerordentlich beliebt.

[54]) Vgl. L. Lepszy, Sprawozdania, Bd. V, S. 96 ff. und Ptaśnik, S. 158, Nr. 17.

[55]) Das Original, seit 1857 in Besitz des verstorbenen Barons Rastawiecki in Krakau, ist in polnischer Übertragung in der Biblioteka Warszawska, 1860, Bd. I, S. 32 ff. abgedruckt. Eine getreue Abschrift im Nürnberger Stadtarchiv: Norica V (nach v. Kreß, Mitteil. des Ver. d. Gesch. der Stadt Nürnberg. Heft 1, Nürnberg 1879, S. 91 ff.). Außerdem wird der Verkauf des Hauses an „maister Veit Stoß vonn Kracka" im Verkaufsprotokoll der Judenhäuser ausdrücklich erwähnt (Nürnberg, Städt. Archiv. Rep. 81; XXIV, 88a, S. 4. Nach frdl. Mitt. des Herrn Dr. A. Gümbel.) Im Wortlaut nach der Nürnberger Abschrift: Anh. II, Nr. 48.

[56]) Vgl. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1883, Bd. I, 2. Teil, S. XX, Regesten Nr. 123.

[57]) Städt. Arch. Acta consularia Crac. Nr. 431, Fol. 290, vgl. Anhang II, Nr. 94.

[58]) Ptaśnik, S. 122 weist darauf hin, daß Heilige dieses Namens in Krakauer Kirchen besonders verehrt wurden; tatsächlich beteiligte sich damals, wie aus dem liber testamentorum hervorgeht, die deutsche Bürgerschaft der Stadt eifrig am Bau der Kirchen dieser Heiligen.

[59]) Diese Stelle enthält freilich starke Anachronismen, denn A. Stoß bezog nach eigenem

Bericht im Jahre 1504 die hohe Schule und studierte „in etzlichen Universyteden" (Nürnberg, Kreisarchiv S. I, L. 103, Nr. 3, S. 49/52), wurde erst 1517 in Ingolstadt Doctor decretalium und im Jahre 1520 von Budapest aus zum Prior seines Klosters berufen (Nürnberg, Kreisarchiv, ebenda. S. 35). Über das Scheurl-Buch vgl. Mitt. des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 9. Heft, 1892 S. 218 ff.

[60]) Wernicke, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1879, Spalte 359 f.

[61]) Ptaśnik, S. 118 f.

[62]) J. Baader, im Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit. 1860, Spalte 396.

[63]) R. Bergau, Dohme. 1878, S. 2 f.

[64]) Ptaśnik, S. 118.

[65]) Ptaśnik, S. 124 ff.

[66]) Förstemann, Altdeutsches Namenbuch. 2. Aufl. Bonn 1900. S. 1365 nennt die niederdeutschen Ortsnamen: Stotenhusen, Stuthenborch, Stuteslo, Stotesheim.

[67]) Ptaśnik, S. 128.

[68]) Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. II, 2, Nr. 3728 und II, 3, Nr. 4983, 4989, 4991b, 5051. (Nach frdl. Mitt. des Herrn cand. hist. art. E. Buschbeck.)

[69]) W. Tobler-Meyer. Deutsche Familiennamen usw. Zürich 1894, S. 141.

[70]) Ptaśnik, S. 158, Nr. 13, und Anhang II, S. XVII f., Nr. 21.

[71]) Daun, Beiträge. 1903, S. 1 u. 3.

[72]) Robert Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1888, S. 204.

[73]) Grabowski, Skarbniczka, Leipzig 1854, S. 70.

[74]) Zu ähnlichem, negativen Resultate gelangt Féliks Kopéra a. a. O. 1907, S. 7 ff.

[75]) Vgl. Anhang II, S. XIII f., Nr. 9.

[76]) Die Worte: „Nullus tamen Polonus subsidia aut eleemosynas praebuerat, sed multi deridebant, putantes sine fine desistere, de quibus multi sunt etiam per Beatissimam Virginem turbati multis adversitatibus" und die Betonung des Wortes „Almanus" lassen allerdings eine deutschfreundliche Tendenz deutlich erkennen.

[77]) Sprawozdania V, S. 96 Anm.

[78]) Ptaśnik, S. 119 f.

[79]) Neben Stoß werden in dieser Zeit ein Schnitzer Bartholomäus aus Sachsen, der 1486 das Chorgestühl im Dome schnitzt, und der Bildhauer Jörg Huber von Passau vom Hofe beschäftigt; außerdem finden sich 1477 ein „Joannes pictor dictus Drwal" (= Holzhacker, Schnitzer), 1481 Joannes „parvus pictor", Bartholomäus pictor und Nicolaus pictor (wohl Nicolaus Haberschreck), der 1483 auf sein Bürgerrecht verzichtet, in den königlichen Rechnungen (vgl. Sokolowski, Studya; Sprawozdania VII, Spalte 87 und Grabowski, Skarbniczka, 1854, S. 175 u. S. 40).

[80]) Grabowski, Starozytnicze wiadomości o Krakowie. Krakau 1852. S. 31 f.

[81]) Ptaśnik a. a. O., S. 160, Nr. 24 und Anhang II, S. XXI, Nr. 31.

[82]) A. Gümbel, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1907, S. 331 und Anhang II. S. XIII, Nr. 8. Über einen neuen Fund Dr. A. Gümbels, durch den Stoß schon im Jahre 1461 in Nürnberg nachweisbar sein soll, habe ich oben (S. 163) kurz berichtet.

[83]) Auch Kraft wird indes bisweilen „bildschnitzer" genannt; vgl. den Vertrag mit dem Abt Georg zu Kaisheim vom 30. Juli 1500 (Zahns Jahrb. II, 1869, S. 79).

[84]) Vgl. z. B. A. R. Mayer, Nikolaus Gerhaert von Leiden, Straßburg 1910, S. 70, 77.

[85]) Abgedr. in den Verhandl. d. hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg. 16. Bd. 1855, S. 194 ff.

[86]) Die Nürnberger Bürger- und Meisterbücher (Kreisarchiv Nürnberg Ms. Nr. 233—35) aus den Jahren 1370—1429, 1429—1462 und 1462—1495 unterscheiden konsequent „stainmetz" und „pildsnitzer"; wiederholt werden „moler" und „pildsnitzer" erwähnt; 1441 „Mertein Guldein, pildsnitzer alabasterer"; nach der Mitte des Jahrhunderts werden diese doppelten Berufsangaben selten. Ein vollständiges Verzeichnis der Maler und Schnitzernamen in Nürnberg bei A. Gümbel im Repertorium für Kunstwiss. XXIX, S. 326 ff. u. XXX, S. 27 ff. Vgl. H. Klaiber, Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik i. d. Monatsheften f. Kunstwiss. 1910, S. 91 ff., der namentlich über schwäbische Quellen berichtet.

[87]) Zur Datierung des Werkes vgl. besonders Pückler, Bildnerkunst 1904, S. 145 ff., der es mit Recht nach 1437 ansetzt. Vgl. Würfel; Diptycha usw. Nürnberg 1757, S. 11. Die dort wiedergegebene Grabschrift des Hans Rieter, gest. 1437 und seiner Frau auch bei Murr Merkw. 1778. S. 35 und Mayer, St. Sebald, 1831, S. 11. Schon Mayer beklagt den schlechten Zustand der Tafel, „wovon wenig mehr zu lesen, da ein Tüncher das Ganze überstrich". Seither ist die Tafel verschwunden.

Die von Pückler als verwandt bezeichnete heilige Helena am südlichen Eingangspfeiler zum Peterschor ist gewiß älter (vgl. Dehio, Handb.) und recht handwerklich. Auch der Holzkruzifixus der Hallerschen Heil. Kreuz-Kapelle (Pückler, S. 149 f.) ist im Körper und Schurz ganz konventionell, wennschon der Kopf gut gearbeitet zu sein scheint.

[88]) Jetzt moderne Kopie.

[89]) (Lochner). Die noch vorhandenen Abzeichen Nürnberger Häuser; Nürnberg 1850, S. 12, Nr. 2. Leider sind die Köpfe der Maria und des Kindes stark beschädigt.

[90]) Eine alte Tradition der Technik der Marmorbearbeitung scheint z. B. in Passau nachweisbar; die frühesten Beispiele an Ort und Stelle sind das Hochgrab Heinrichs Grafen von Ortensperg und seiner Frau Agnes, einer Prinzessin von Ungarn, in der Ölbergkapelle des Passauer Doms (um 1360) und des Dompropstes Otto von Lainingen, gest. 1414, in der Kreuzwegkapelle ebenda. Zu den Grabplatten in Straubing und Amberg vergl. das Grabmal des Truchsessen Berchtold von Emerberg in der Kirche zu Fehring a. d. Raab († 1403). (Mitt. d. K. K. Zentralkommission I. 1856. S. 249 mit schlechter Abbildung.).

[91]) K. Fr. Leonhardt im Münch. Jahrb. d. bild. Kunst, Bd. V, 1910, S. 169 ff., schreibt es dem Hans Multscher zu. Sicher ist es vom Meister der Königsfiguren vom Ulmer Rathaus im Gewerbemuseum daselbst.

[92]) Mitt. der K. K. Zentralkommission, 15. Jahrg. 1870, S. 108 ff.

[93]) Illustr. Gesch. d. Kunstgewerbes; Berlin bei Oldenbourg o. J. Bd. I, S. 364.

[94]) W. Josephi, Kat. 1910, Nr. 91—96 spricht sich gegen die durch Pückler behauptete Abhängigkeit vom Deokarus-Altar aus; indes ist seine Datierung (um 1400) reichlich früh. Als Monumentalplastiker von geringer Bedeutung zeigt sich der Meister der Tonapostel in der tönernen Halbfigur Gottvaters an einem Strebepfeiler an der Südseite der Moritzkapelle. Die Charakteristik des Gesichtes mit den zusammengezogenen Brauen, das feinsträhnige Haar und die Stirnlocke sind identisch. Es ist der Rest einer Ölberggruppe, von der sonst nur die verdorbene Hintergrundmalerei erhalten ist. Sie zeigt die Inschriften „edifitum 1313 renovatum 1479" und „1520" sowie die Wappen der Familien von Aal und Busch. Das Jahr 1313 ist übrigens nur das Jahr der Erbauung der Moritzkapelle („Fränkischer Kurier" vom 25. August 1911). Alabasterstatuetten der Apostel, die stilistisch vielfach an die Nürnberger Tonapostel erinnerten, tauchten vor kurzer Zeit im oberitalienischen Kunsthandel auf. Herr Prof. Goldschmidt, dem ich den Einblick in Photographien nach diesen Figuren verdanke, hielt sie für Produkte der Bodenseegegend.

[95]) Die Figur ist vollrund gearbeitet und wurde bei der letzten Restauration auf Grund alter Farbspuren vollkommen neu bemalt; die Hände und Stücke des Gewandes sind ergänzt.

[96]) Die ca. 1,60 m hohe Figur ist vollrund gearbeitet; modern ergänzt sind die Krone, die linke Hand mit dem Szepter und das Kind. Mit dem Sebalder Johannes stimmen nicht nur die Proportionen des Gesichtes und des Körpers, sondern auch alle wichtigen Faltenmotive überein.

[97]) Pückler, Bildnerkunst, 1904, S. 157; indes lautet die Inschrift unter dem Wappen: „† heinrich schlüsselfelder anno mccccXLII". Ein Heinrich Schlüsselfelder, Sohn des älteren Konrad S. heiratet eine Bötzlingerin und 1406 Barbara Stromerin, er hat sechs Kinder; sein Sohn Heinrich von der Stromerin heiratet 1460, † 1490 (Kreisarch. Nürnberg, Ms. 1016, S. 494 ff.). Das Todesjahr des älteren Heinrich S. kennen wir also nur aus der Inschrift. Murr Merkw. 1778 S. 33 f. nennt Hans Decker willkürlich als Meister der Figur. Vgl. Würfel, Diptycha, 1757, S. 11; Mayer, St. Sebald, 1831, S. 18; Waagen, Kunstwerke, 1843, I, S. 226; Rettberg, Briefe, 1846, S. 74; Bode, Plastik, 1887, S. 116; Redslob, Fränkische Epitaphien, Mitt. d. germ. Nat.-

Mus. 1907, S. 54; gute Abb. bei M. Sauerland, Deutsche Plastik d. Mittelalters 1909. Fig. 63. Phot. Stoedtner.

[98]) Auch die Bildhauer älteren Schlages streben unter dem Eindrucke solcher Werke nach individueller Gestaltung; das zeigt der heilige Sebaldus mit dem Wappen der Mendel, Volckamer und Haller am nördlichen Vierungspfeiler von St. Sebald (Pückler, Bildnerkunst, 1904, S. 150 ff.); noch deutlicher spricht sich diese Richtung in einem steinernen Engel im germ. Museum aus (Josephi, Kat. 1910, Nr. 34).

[99]) Michel, Histoire de l'Art, III, 1, Paris 1907, S. 417, Fig. 319 ff.

[100]) Pückler, Bildnerkunst, 1904, S. 152 ff. Vgl. Murr, Merkw. 1778, S. 37; Mayer, St. Sebald, S. 23, Nr. 11; Rettberg, Briefe, 1846, S. 74 als „Krönung Mariä durch zwei Engel"; Bode, S. 115; die Fassung ist in wesentlichen Teilen alt. Auf eine Kölner Madonna vom Anfang des 15. Jahrh., welche vollkommen dem Typus der Sebalder Maria gleicht, hat kürzlich H. Reimers hingewiesen (Zeitschrift für christl. Kunst 1911. Spalte 14 m. Abb.).

[101]) Lochner, Abzeichen, S. 11, Nr. 22.

[102]) Ebenda, S. 33, Nr. 12.

[103]) Josephi, Kat. 1910, Nr. 334.

[104]) Das Ganze ist aus mehreren gewaltigen Sandsteinblöcken zusammengesetzt und nach dem Versatz reliefmäßig herausgearbeitet. Die Erhaltung ist gut; nur die Nasen Christi, des Johannes Ev., der Maria und der beiden Träger sind ergänzt.

[105]) Dr. Th. v. Kern, Nürnberger Denkwürdigkeiten des Conrad Herdegen. Erlangen 1874, S. 25, der die Sixtuskapelle als Standort des Werkes bezeichnet. Vgl. Murr, Merkw. 1801, 2. Aufl. S. 97; Waagen, Kunstw. I, 1843, S. 286; Rettberg, Briefe, S. 74; Lotz, Kunsttopographie, 1860, II, 328; Bode, Plastik, 216; Pückler, Bildnerk. 1904, S. 61 ff.; Dehio, Handb. denkt an italienische Vorbilder. Eine Replick auf dem rechten Innenflügel am Altar in Zassowie, Galizien, Abb. bei Sokolowski; Studya, in den Sprawozdania, Bd. VII, S. 201 (Holzrelief).

[106]) Abb. bei Dehio- v. Bezold, Denkm. d. deutsch. Plastik, 15. J. Taf. 49. Das Würzburger Werk ebenda, Taf. 17.

[107]) Pückler, Bildnerk. 1904, S. 119 ff., Taf. 8, datiert das Werk um 1433. Vgl. Rettberg, Briefe, 1846, S. 44: 13. Jahrh. Lotz, II, S. 341: Ende 13. Jahrh. Bode, Plastik, 1887, S. 116 findet Beziehungen zum Hornschen Marmorrelief (1515) an der Lorenzer Sakristei; früher grau überschmiert, jetzt neu bemalt.

[108]) Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern, Ob.-Pfalz und Regensburg, XVI, S. 26, Fig. 9.

[109]) Pückler, Bildnerk. 1904, S. 122, datiert dieses Werk etwa zehn Jahre nach der Volckamerischen Verkündigung, also um 1440; stellt aber gleichzeitig fest, daß Leonhard Behaim, der 1454 Kunigunde Volckamerin heiratet, der erste in S. Sebald begrabene Träger dieses Namens gewesen sei. Tatsächlich scheint das Werk kaum vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden zu sein.

[110]) Baader, Beiträge I, 1860, S. 63 ff. Kontrakt mit Pauer: im Sammler für Kunst und Altertum in Nürnberg, I, 1824, S. 6 ff.

[111]) Diese Apostelstatuen sind nur bei Hilpert, St. Lorenz 1831 S. 24 kurz erwähnt. Unter den Konsolen der Apostel Thomas und Philippus findet sich der Volckamerische Schild. Auf der Nordseite des Schiffes stehen vom Chor aus gerechnet: Petrus, Johannes Ev., Matthias, Philippus, Matthäus, Judas Thaddäus. An der Leibung des dritten, südlichen Chorpfeilers steht, nach Westen gewendet, Christus; ihm gegenüber der von Veit Stoß 1513 hinzugefügte Paulus der Familie Kreß; an der Südseite folgen dann Andreas, Jacobus major, Thomas, Simon, Jacobus minor, Bartholomäus.

[112]) Die Regensburger Bildwerke sind wohl noch gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden; die Konsolformen zeigen naturalistische Blattkränze. Jedenfalls bleibt die Regensburger Dombauhütte stets konservativ; auch die Fassade zeigt nur maßvolle Übernahme westlicher Einflüsse, trotzdem sie in den unteren Teilen nicht lange vor 1450 fertiggestellt worden ist; sicher wissen wir, daß Conrad Roritzer im Jahre 1459 für die Maria, den Johannes und den St. Peter unter dem Kruzifixus im ersten Geschoß Zahlung erhielt (Schuegraf, Verhandl. d. hist. Vereins v. Ob.-Pfalz u. Regensburg. 1855, Bd. 16, S. 103).

[113]) Die Verlustliste ist sehr erheblich: 1542 wurden der Heilige Kreuzaltar und die Ägidiusstatue aus der Ägidienkirche entfernt; der Schmuck des Peringsdörfer Altars in der Augustinerkirche ist bis auf die Tafeln verloren; vom Hauptaltar der Klarakirche gibt uns nur noch Delsenbachs Stich (Nürnbergische Prospecten, 5. Teil, 1750, Taf. 74) eine schwache Vorstellung. Mit der Franziskanerkirche und der Salvatorkirche sind auch deren Hauptaltäre spurlos verschwunden. Der Renaissancealtar der Frauenkirche — nach Neudörfer von Veit Stoß — ist nur in Trümmern erhalten; in der Jakobskirche steht ein von Heideloff beinahe ganz neu gefertigter Altar. Der Altar von St. Lorenz, die Hochaltäre von St. Martha und St. Moritz sind verloren; in der Predigerkirche verdrängte 1634 ein Barockaltar das ältere Werk; im Jahre 1542 werden in St. Sebald der Hochaltar und zwei andere Altäre abgetragen (Hampe, Ratsverl. I, Nr. 2664). Endlich ist der Hochaltar der Spitalkirche verschwunden. Erhalten sind nur die Hochaltäre in St. Johannes, der heiligen Kreuzkirche und in St. Rochus. Den gesamten Schmuck des Landauer Altars aus der Katharinenkirche finden wir im germ. Museum; dagegen ist vom Tucheraltar aus der Karthause, jetzt in der Frauenkirche, nur die Malerei erhalten.

[114]) Chroniken deutsch. Städte. Nürnberg. V, S. 549.

[115]) Pückler, Bildnerk. 1904, S. 159 ff.

[116]) Josephi, Kat. 1910, Nr. 223 u. 224 mit Abb. Ein hölzernes Kopfreliquiar von derselben Hand steht im Münchener Nat.-Mus. Kat. VI, 1896, Nr. 1114.

[117]) Dieser Altar, nach Neudörfer von Stoß gearbeitet, wurde 1816 bei der Restauration durch Baurat Keim u. a. zerstört. Nach Rettberg (Briefe) 1846, S. 114, wurde die Marienstatue dieses Altars auf den fraglichen Pfeiler gestellt; er beruft sich auf den Kunstschuldirektor Reindel als Augenzeugen. Bergau, Veit Stoß, S. 5; Bode, Plastik, S. 116; Daun, Beitr. 1903, S. 46 bezweifeln ohne Grund diese Angabe.

[118]) Kat. VI, 1896, Nr. 1328 mit Abb.; Pückler, Bildnerk. S. 154 f.

[119]) Pückler, Bildnerk. S. 164; die Madonna aus Schwabach ebenda, S. 154 f.

[120]) Pückler, Bildnerk. S. 127, der den Zusammenhang der Gruppe verkennt und sie um 1414 datiert.

[121]) Josephi, Kat. 1910, Nr. 271 mit Abb.

[122]) Aus einem Altarschrein von derselben Hand stammen einige Figuren, die heute hoch oben an den nördlichen Pfeilern des Langhauses von St. Jacob aufgestellt sind. Die Datierung des Altars richtet sich nach den gemalten Flügeln; über deren Entstehung man jedoch wenig Positives weiß. Seltsamer Weise hat man noch nicht auf den Ratsverlaß vom 3. Juni 1466 (Hampe I, Nr. 57) hingewiesen: „Item einem frembden Moler von bete wegen Marx Landauers und uf Herr Nicolas Muffels anbrengen das Burgerrecht geschencket". Der Aufgenommene war (nach Gümbel, Repertorium XXX, S. 27 ff.) der Maler Caspar Hewn, der noch 1471—1472 in Nürnberg erwähnt wird. Marx Landauer ist der mutmaßliche Stifter des Altars der Katharinenkirche. Auch die Muffel hatten im Katharinenkloster ihre Familiengedächtnisse. Caspar Hewn mag deshalb der Maler des Landauer Altares sein. Vgl. Josephi. Kat. 1910. Nr. 246. mit Abb.

[123]) Josephi, Kat. 1910, Nr. 251 mit Abb.

[124]) Die Bemalung ist modern.

[125]) Dr. Abraham, der sich mit den Malereien des Altars beschäftigte, bezweifelt die Richtigkeit der inschriftlichen Datierung des 17. Jahrhunderts auf das Jahr 1453.

[126]) Vgl. Gümbel, Repert. f. Kunstw. 30, 1907, S. 27 f.

[127]) Vgl. die Kruzifixe der Heiligen Kreuzkirche (s. o. S. 177, Anm. 87) und des Landauer Altars.

[128]) 1469 angekauft. Vgl. Stillfried, Kloster Heilsbronn, Berlin 1877, S. 69. Muck, Gesch. d. Klosters Heilsbronn I, Nördlingen, 1879, S. 182.

[129]) F. T. Schulz, Die Kirche in Kraftshof, Straßburg 1909, Taf. 13.

[130]) Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891. S. 111, 114 und Alwin Schulz, Die Breslauer Malerinnung, Breslau 1866, S. 8 f.

[131]) In der Kreuzkapelle des Domes zu Krakau steht ein Altar mit gemalten Passionsbildern aus der Schule Pleydenwurffs (Abb. bei Lepszy, Krakau, Berühmte Kunststätten). In Zassowie — Galizien — befindet sich ebenfalls ein sicher Nürnbergischer Schnitzaltar. (Sokolowski, Sprawozdania. VII, S. 201.)

[132]) Außer dem Zwickauer Altar ist der Altar von 1447 in der Kirche zu Friesau (Reuß ä. Linie) bemerkenswert (Lehfeldt, Bau und Kunstdenkmäler Thüringens; Jena 1891. Fürstent. Reuß ä. L. S. 51). Für die spätere Zeit (seit 1486) vgl. R. Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903. Heitz-Studien Heft 45.

[133]) A. Gümbel, Repert. f. Kunstw. XXXI, S. 323 ff.

[134]) v. Schönherr, Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses I, S. 187 f.

[135]) Anz. f. Kunde der deutsch. Vorzeit.

[136]) L'architectura e la scultura del rinascimento in Venezia. Venezia, 1893 I, S. 81, Anm. 2.

[137]) Ludwig und Paoletti, Repert. f. Kunstw. XXII, 1899, S. 438, Anm. 89.

[138]) Murr, Merkw. 1778, S. 146. Ders. 2. Aufl. 1801, S. 98: „Unter ihm das Schlewitzer Wappen, nämlich drei Lilien" (jetzt verschwunden). Rettberg, Briefe, 1846, S. 117; Lotz, II, S. 238 erwähnen die Zuschreibung der Figur an Veit Stoß. Dehio Handb. versetzt sie in den Anf. d. 16. Jahrh. Auf dem noch in Trümmern vorhandenen Spruchband die barocke Aufschrift: „Paulus Apostel Ch." Höhe 1,33 m, der Rücken ist (wohl ursprünglich) mit einem Brett verschlagen. Die Bemalung und der Altarschrein sind nicht zugehörig. Bergau; Veit Stoß o. J. S. 5: als Veit Stoß!

[139]) Michel, Histoire de l'Art III, 1, Paris 1907, S. 412, Fig. 213.

[140]) Lochner, Abzeichen usw. S. 8, Nr. 4. Durch einen deckenden, gelben Ölfarbanstrich sehr entstellt.

[141]) Lotz, Kunsttopographie II, 341: „In Metall getrieben". Bode, Plastik, 1887, S. 125: „Altertümlich, mehr an Wohlgemuth erinnernd"; um 1450—1460.

[142]) F. T. Schulz, Die Georgenkirche zu Kraftshof, Straßburg 1910. S. 49; Taf. XII. Kat. d. hist. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 18. Auf den Flügeln in Flachrelief der heilige Hieronymus und die heilige Katharina.

[143]) Auf den Flügeln in Flachrelief die heilige Dorothea und Barbara; zu Füßen des Heiligen rechts ein Jerusalempilger, vermutlich der Stifter; links ein Gefangener im Block, das Attribut des Heiligen. Außen auf den Flügeln sind der heilige Martin und Nicolaus aufgemalt. 1480—1490.

[144]) Die Haare der linken Kopfseite sind teilweise weggebrochen; der rechte Unterarm und das Buch mit dem Lamme sind neuerdings übel ergänzt; auch die Bemalung ist neu. Der jetzige Standort zwischen zwei Chorfenstern erschwert die photographische Aufnahme. Bergau; Veit Stoß o. J. S. 5: als Stoß!

[145]) Nürnbergisches Zion 1733, S. 7; Würfel, Diptycha, 1757, S. 14 nennen irrig das Grolandische, links das Muffelische Wappen und erwähnen eine Restauration vom Jahre 1572. Murr, Merkw. 1778, S. 43. Mayer, St. Sebald, 1831, S. 25; Lotz II, S. 342 als Michael Wohlgemuth; Thode, Malerschule, S. 151, als Werkstatt Wohlgemuths um 1487; danach Dehio, Handbuch. Der auferstandene Christus auf dem Altar wird in der Literatur nirgends erwähnt. — Auf dem Petersaltar bestanden Pfründen des Otto Kramer von Coburg (1340) und der Adelheid Lohneisin (1456). 1303 und 1475 werden Ablässe auf dem Altar gewährt, wie sie bei Aufrichtung neuer Tafeln verliehen wurden (Baader, Beiträge 1860. I. 51). Nikolaus Topler, dessen Wappen, neben den Wappen seiner Frauen, einer Truhenschmidin und einer Hallerin, auf den Außenflügeln aufgemalt ist, hat in dem letzten Jahre (1475) den Schnitzaltar gestiftet. Im Jahre 1478 führt er dann einen langen Rechtshandel mit den Beheim, deren Wappen die alte Tafel getragen hatte (Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 143—145 u. 153). Abb. in „Die Sebalduskirche in Nürnberg". Wien 1912, S. 130 f.

[146]) Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2664.

[147]) A. Gümbel, Repert. f. Kunstw. XXIX, 1906, S. 324. Kreisarch. Nürnberg, Briefbuch des Rates, Bd. 36, Fol. 15a, vom 7. März 1478. Anhang II, S. X, Nr. 1. Nachträglich fand ich mit liebenswürdiger Unterstützung des Herrn Professor Moßgnug im Städt. Archiv zu Nördlingen eine Abschrift des vorhergehenden Briefes des Nördlinger Rates, der beweist, daß die Skulpturen schon am 18. April 1477 fällig waren. Er lautet im Briefbuch der Stadt Nördlingen vom Jahre 1478, Fol. 19b:

„Burgermaister vnd Ratt der Statt Nuremberg. Vnnser fruntlich willig dinst zuur; fursichtigen, ersamen vnd weysen besonnder lieben vnnd gutten frunnd, vnnser burger friderich härli der maller, hatt vnns anpracht in vergangen tagen hab er Simon Lain-

berger bildschniczer evern burger, etliche bild zu schneiden, in baywesen erber lewt nach lawt ains vßgeschnitten zedels, vnd allso nämlichen verdingt solche bild uff die zeit weysung des hailthumbs bey uch necht vergangen, alher in vnnser Statt on des vermelten vnnsers burgers schaden zu antwortten, daß aber nit beschehen; das zu mercklichenn schaden komen sey vnnd täglich kom vnnd vnns angeruffen vnnd gebethen ewer waishait seinshalb zu schreyben; worümb wir Ewer fursichtigkait mit sonnderm Fleis bitten, mit dem vermelten lainberger ewern burger zu uerschaffen vnd daran sein, dem vnsern solche bild ohn verrer verzug inmaßen im die Laut des vsgeschniten Zedels verdingt sein, alher zu antwrtten vnd zu fertigen vnnd ewer waishait wölle sich hierinn erzeigen dermaße domit der vermelt vnnser burger diser vnnser furbeth empfind, erspießlichs wesens. Statt vns vmb ewer fursichtigkait in der gleichen vnd merrern fruntlich zu gedienen. Geben vff donerstag vor Oculi (19. Februar). Anno rc. LXXVIII.

Burgermaister vnd Ratt zu Nördlingen."

Bei anderer Gelegenheit zeigt sich der Nördlinger Rat erkenntlich und beurlaubt im Jahre 1487 den Werkmeister der Georgskirche, um ein Gutachten beim Umbau der Sakristei der Marienkirche zu erteilen (Hampe; Ratsverlässe I, Nr. 350).

[148]) Fr. Haack, Friedrich Herlin, Straßburg 1910; Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 26 bringt zwar überzeugende Argumente gegen alte, traditionelle Daten, vermag aber weder durch stilistische, noch durch historische Gründe seine Chronologie des Werkes zu sichern.

[149]) Fr. Haack, a. a. O., S. 27.

[150]) Fr. Haack, a. a. O., S. 5, 12. Kat. d. Gemälde des bayr. Nat.-Mus. München 1908, Nr. 257—259. Bei einer Untersuchung des Datums „december VII . . ." „I 8 ᐱ 9" glaubte ich zu erkennen, daß die Aufschrift bei einer Restauration vom Rahmen auf das Gemälde vollkommen sinnlos, verstümmelt und in nicht ganz getreuer Form übertragen ist. Die Form der Zahl 4 sichert diese Wahrnehmung. Vielleicht ist auch die erste Hasta der Zahl ᐱ versehentlich hinzugefügt oder vergrößert; das Zeichen Λ oder Λ würde sicher als 7 gelesen werden müssen. Jedenfalls besitzt die Aufschrift des kleinen Altärchens in Nördlingen und München durchaus nicht den Wert eines historischen Dokuments.

[151]) Tatsächlich überwiegen bei Herlin direkte Entlehnungen aus Rogerschen Kompositionen; so wies mich Herr Prof. Goldschmidt darauf hin, daß die Rückenfigur des Mannes rechts auf der „Darstellung" des Georgsaltars eine getreue Kopie des rechts stehenden Zuschauers bei der „Verheißung der Sibylle an Augustus" vom Middelburger Altar Rogers ist; auch der Joseph auf der Geburtsdarstellung dieses Altars ist von Herlin in die gleiche Szene am Familienaltar von 1488 im Gegensinn übertragen.

[152]) Beyschlag, Nördlingische Geschlechtshistorie, Nördlingen 1803 II, S. 93 f., berichtet, ohne Belege anzuführen, der Altar sei eine Stifrung der Familie Fischhart vom Jahre 1462. Passavant, Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen Deutschlands im „Kunstblatt" 1846. Nr. 44. S. 177 fand die Stifterbildnisse vom Georgsaltar — er nennt den „Donator Heinrich Müller" — um eine Kreuzigungsdarstellung vom „XIX. Januarius 1463" vereinigt und datierte das Werk dementsprechend.

[153]) Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 233 f. mit Literaturangabe.

[154]) Pückler, Bildnerk. 1904, S. 131, datiert irrig Anfang 15. Jahrh., setzt fälschlich Beziehungen zum Starckschen Verkündigungsengel voraus. Die gefalteten Hände und der Anstrich sind ergänzt.

[155]) Marie Schuette, a. a. O., S. 192 f.; indes sind die Figuren der Predella modern.

[156]) Kat. XI, 1896, Nr. 585; 1,54 m hoch, bayr. Schule, Ende 15. Jahrh.

[157]) Die Tafel ist augenscheinlich beim Tode der Frau gestiftet; das Todesjahr des Ritters (gest. 1494) ist später und ungeschickt eingemeißelt. Vgl. W. Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs. Dissert. München 1902. S. 67 u. 68.

[158]) Fr. Haack, Berlin, S. 19 ff.

[159]) Marie Schuette, a. a. O., S. 30. Bode, Plastik, 1887, S. 183 findet Beziehungen zum Heilbronner Hochaltar in der Kilianskirche.

[160]) Auch die Abmessungen bestätigen dieses Resultat; den etwa 1,40 m hohen Figuren entsprechen je zwei Tafeln von heute 1,72 m Höhe (ohne die Maße des Rahmens). Der Kruzifix hing wahrscheinlich in einem überhöhten Mittelschrein wie im Rotenburger

Altar. Passavant (Beiträge zur Kenntnis d. alt. Malerschulen Deutschlands), Kunstblatt 1846, S. 177, fand die gemalten Tafeln des Altars noch auf der Rückseite des barocken Schreins befestigt vor. Nach dem Schenkbuch der Georgskirche im Nördlinger Stadtarchiv wurde im Jahre 1447 unter dem großen Fenster „in anteriori parte Chori" ein Altar zu Ehren der Maria, der hl. drei Könige, des hl. Christoph, Sebastian Gallus und Wendelin geweiht, im Jahre 1451 im neuen Chor der Hochaltar zu Ehren des hl. Georg und der hl. Maria Magdalena, links davon ein Altar für Johannes d. T., Blasius und Antonius, rechts zu Ehren der hl. Katharina, Margaretha, Barbara, Dorothea, Ottilia, Apollonia. Für die Datierung der Altartafeln geben diese Zahlen keinen Anhalt. — Die älteren Biographen Herlins verlassen sich auf den Abriß der Nördlinger Kirchengeschichte, der angeblich von Hocker, dem Chronisten des Klosters Heilsbronn, stammt und sich im Nördlinger Stadtarchive befindet; nach dieser zweifelhaften Quelle gab es in der Georgskirche einen Hochaltar der hl. Dreieinigkeit, gestiftet von Herrn Jakob Furhurt (Furhart?) Ao. 1462, den Choraltar, den 12 Botenaltar, Martinsaltar, Ottilien- und Elisabetenaltar! Man sieht, auf welche Quellen sich die bisherige Datierung des Nördlinger Georgaltares in das Jahr 1462 stützt!

[161]) Der Hochaltar der Marienkirche wurde 1511—1517 von Meister Michael auf Kosten der Stadt errichtet.

[162]) Der Hochaltar der Liebfrauenkirche wurde 1495—1508 durch allgemeine Spenden unter Oberaufsicht der Stadt errichtet.

[163]) Herlins Anteil an diesem Altar und seine genaue Entstehungszeit, die Eigenhändigkeit des Verkündigungsbildes von „1459" in München und Nördlingen und die Frage nach den Frühwerken Herlins müssen noch einmal durchgeprüft werden. Zur letzten Frage ist die Kreuzigungstafel des Heinrich Müller vom „XIX. Januarius 1463" in der Nördlinger Stadtgalerie heranzuziehen.

[164]) An der steinernen Kanzel der Nördlinger Georgskirche vom Jahre 1499 finden sich Maria, Johannes und Georg vom Hochaltar in verkleinerten Repliken.

[165]) In Bergau, Dohme, 1878, S. 12, dem Veit Stoß zugeschrieben. Der Baldachin über der Figur entstammt der neugotischen Schule aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

[166]) Josephi, Kat. 1910, Nr. 50 mit Abb. An der Konsole findet sich die Aufschrift „kazel . . . 1482".

Eine Werkstattarbeit desselben Meisters ist die Steinmadonna Eckhaus Obstmarkt 22 und Tucherstraße; Lochner, Abzeichen, S. 11, Nr. 19; in einer zierlichen Margaretha aus der Kirche zu Kalbensteinberg, einer Rieterischen Besitzung, die auf der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg im Jahre 1906 ausgestellt war (Kat. Nr. 25 mit Abb.) (Holz, ca. 1 m hoch, alt bemalt), glaubte ich dieselbe Hand zu erkennen.

[167]) Die abscheuliche neue Bemalung verdirbt den Eindruck. Alle Teile sind in einem barocken Altar vom Anfang des 18. Jahrh. eingepaßt und teilweise ungeschickt ergänzt (Fuß des linken Kaisers usw.). Die Figuren sind je 1,78 m hoch; die Reliefs messen 0,90 : 0,90 m. — Der Zipfel am Schurz des Gekreuzigten ist weggebrochen; seine Größe entspricht den Maßen der Schreinfiguren.

[168]) Vgl. Anhang II, S. X, Nr. 2 u. 3 und Gümbel; Repert. XXIX. S. 325.

[169]) Vgl. Anhang II, S. X f., Nr. 4.

[170]) Vgl. Anhang II, S. XI, Nr. 5.

[171]) In einem Konflikte mit dem Nürnberger Rat, wegen dem „groß werck der prucken" im März 1506 bittet Stoß, ihm ein Modell, „das klain prucken werck", herauszugeben und ihm zu gestatten, dasselbe „bey ko. Mt., dem Pfaltzgrafen oder an annderen orten zu vertreiben" (Hampe, Ratsverläſſe I, Nr. 727—729). Anhang II, Nr. 101.

[172]) Nach mündlicher Mitteilung des Herrn Direktors Dr. Hampe; vgl. Neudörfer-Lochner, S. 155. Außer dem Bildschnitzer Simon kommen in den Nürnberger Meisterlisten nur noch ein Maler Symon (1425—1440) und ein Steinmetz Symon Rösler (1510) vor. Beide stehen nicht in Frage. Sollte tatsächlich in dem Beinamen „mit der lahmen Hand" eine mißverstandene Erinnerung an den Namen „Lamberger" liegen, so würde Dr. Hampes Vermutung zur Gewißheit. Nach Chmel, Regesten Kaiser Friedrichs III; 4919, 7045, 7338 waren zahlreiche Glieder der Familie „Lamberger" Pfleger in kaiserlichen Diensten.

[173]) Féliks Kopéra, Wit Stwosz w Krakowie, Krakau 1907. Außerdem gestattete mir

Herr Direktor Kopéra freundlich Einsicht in die Abzüge der Originalaufnahmen, die in Kürze vom Krakauer Altertumsverein als Sammelband herausgegeben werden sollen. Dem „Towarzystwo Milośników historyi i zabytków miasta Krakowa" verdanke ich die liebenswürdige Überlassung einiger Aufnahmen des Altars.

[174]) Nürnberg, Kreisarchiv. Ms. 235. Bürger- und Meisterbuch 1462/95. Fol. 160 b. Nach Nürnberg, Stadtarchiv Cons. 46; Fol. 56 b f. empfing jedes der Kinder aus Veit Stoß' erster Ehe 225 fl. mütterliches Erbteil; Barbara Stoß muß also eine recht begüterte Frau gewesen sein.

[175]) In einer Stiftung vom Jahre 1480 (Anhang II, Nr. 10, m.) erscheinen bereits die neuen Verweser außer Johann Heydeke, der erst 1486 im Zusammenhang mit dem Marienaltar urkundlich genannt wird; wann sein Vorgänger Christoph Rebencz gestorben ist, wissen wir nicht.

[176]) Ausführlich handelt über Mathias Stoß: Lepszy, Pacyfical sandomierski in den Sprawozdania, Bd. V, S. 96 ff. Im Testament dieses Goldschmiedes findet sich die Wendung: „Ich Mothis Stoß oder Schwob, als man mich nent hyr zuw Land." Dieses Testament ist 1534 aufgesetzt und 1540 vollstreckt worden (Grabowski, Skarbniczka; Leipzig 1854, S. 91).

[177]) „Lösch" ist = pulverartiger Goldstaub; „goldloschmechir" also = Goldschläger (vgl. Anh. II, Nr. 26).

[178]) Consularia Crac. 430, Fol. 82 (Ptaśnik, S. 160 Nr. 23 vom 16. Oktober 1486). Damals bezahlt Jacob Bothner 32 Gulden an Johann Heydeke.

[179]) Advocatialia Crac. 87, Fol. 393 (Ptaśnik, S. 160, Nr. 21 vom 25. Februar 1486). Anhang II, S. XX, Nr. 29.

[180]) Ältere Biographen behaupten, Stoß habe sich damals an einer Konkurrenz für das Sebaldusgrab beteiligt; P. J. Rée (Allg. deutsche Biographie Bd. 38. S. 469) u. a. lassen ihn in dieser Zeit das Sandsteinepitaph für den am 4. Dezember 1485 verstorbenen Doktor Hermann Schedel über der Schautüre von St. Sebald fertigen; diese etwas kleinliche, aber fleißige Arbeit trägt indes ein fremdes Meisterzeichen.

[181]) Die in Nürnberg gebräuchlichen technischen Ausdrücke der Zeit erfahren wir aus einer Altarstiftung Sebald Schreyers für Schwäbisch Gmünd vom Jahre 1505: er unterscheidet Tafeln mit zwei „aufgehenden" Flügeln und „zweyen neben- oder plintflügeln; „unden mit einem sarch" und „oben mit einem gespreng" (A. Gümbel in Mitteil. des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, 16. Bd. 1904. S. 125 ff.).

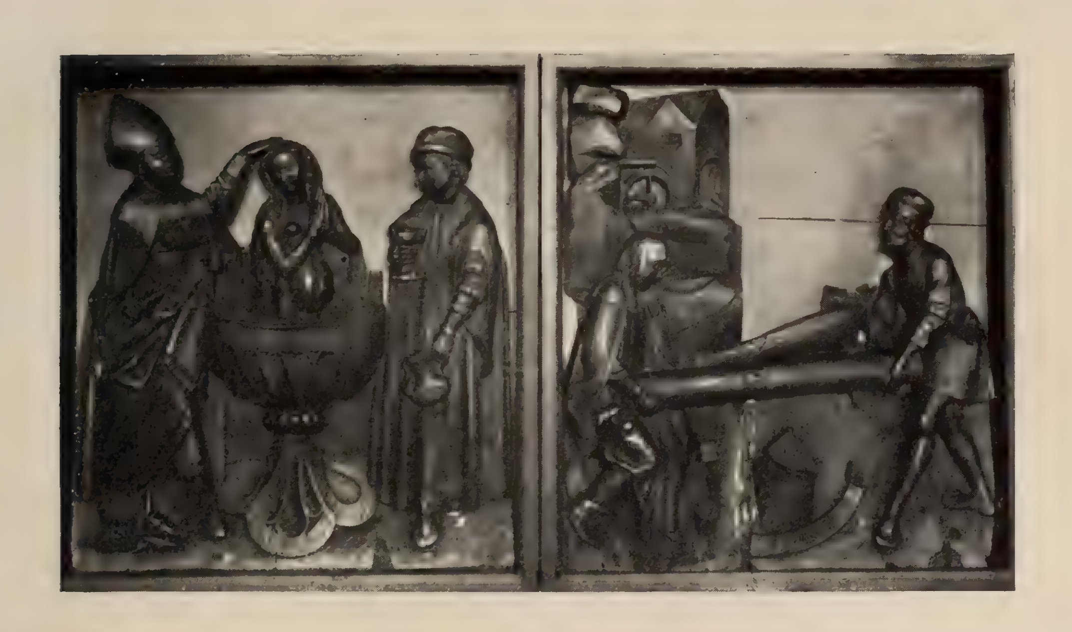
[182]) Advocatialia Crac. 88, Fol. 21 (Ptaśnik, S. 160, Nr. 26 vom 31. Dezember 1488).

[183]) Die Reihe der sieben Freuden Mariä ist nicht überall die gleiche. Der Monogrammist S (Pass. 132) rechnet z. B. Heimsuchung und Erscheinung Christi nach der Auferstehung zu den Freuden, die Flucht nach Ägypten und die Kreuztragung zu den Schmerzen Mariä.

[184]) Erwähnt und beschrieben bei (Lepkowski), Kościołów Krakowskich opisanie, wydane w Krakowie r. 1603. Neudruck Kraków 1860, S. 24. Grabowski, Historyczne opis, Krakau 1822, S. 103 f. (Kennt Stoß noch nicht als Schnitzer des Altars); derselbe Kraków i jego okolice 1836, S. 127 f.; Nagler, Kunstblatt, 1847, S. 142; F. v. Quast, Kunstblatt, 1847, S. 197; Graf Przezdziecki, Monuments du moyen âge et de la renaissance. III Série. 1862, Tafel L ff. J. Lepkowski, Mitteilungen der K. k. Zentralkommission, IX, 1864, S. 97 ff. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869, S. 108 f.; W. Łuszczkiewiecz, O trészi rzeźb ołtarza wielkiego w kościele Panny Maryi w Krakowie. Kraków 1868 (Leitet den Inhalt der Darstellungen aus der Legenda aurea des Jakobus de Voragine ab). Bergau, Dohme, 1878, S. 4 ff. Bode, Plastik, 1887, S. 121; (gibt irrig 1484 als Datum der Vollendung an). Rée, Bayr. Gewerbezeitung 1894, S. 337 ff. Daun, Beiträge 1903, S. 7 ff. Ders., Veit Stoß, 1906, S. 13 ff. F. Kopéra, Wit Stwosz, 1907; Kap. V. S. 30 ff. mit guten Abbildungen aller Teile.

[185]) Mitt. d. K. k. Zentr.-Komm. IX, 1864, S. 97 ff. und Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869, S. 108 f.; berichten auch, daß damals die Außenflügel des Altars nicht mehr beweglich waren, und die Helme der Baldachine fehlten.





Schnitzer der Buchstafeln mit den 10 Geboten.
Reliefs zum Leben des Hl. Willibald und der Hl. Ottilie. Eichstätt;
Diözesanmuseum (oben) und München; Nationalmuseum (unten).



[186]) Nach Ausweis der Akten im Archiv der Marienkirche fand schon 1833 eine vorläufige Restauration statt. Die letzte Erneuerung ist durch eine Marmortafel rechts vom Altar verewigt, welche die Wiederherstellung des Werkes des polnischen(!) Bildhauers (rzeźbiarz polski) Veit Stoß in der ursprünglichen Herrlichkeit rühmt.

[187]) Jetzt im Krakauer Nat.-Museum; eine Abbildung nach einer Zeichnung bei Kopéra a. a. O. Fig. 29. Reiche Brokatmuster hatten die beiden Bischöfe im Gespreng, der Engel der Verkündigung, die Könige der Anbetung u. a. Eine reichere Landschaft zeigten die Höllenfahrt Christi; die Geburt Christi; Christus und Magdalena. Von der Ausstattung des Innenraumes auf der Verkündigung sind jetzt noch Spuren erhalten. Alle Details an den Rüstungen der Kriegsknechte auf der Gefangennahme und Auferstehung Christi waren aufgemalt; auch die Gesichtszüge waren sorgfältig mit dem Pinsel ausgeführt; so trug einer der Kriegsknechte auf der Gefangennahme Christi Warzen im Gesicht. Unter dem kleinen Erker der goldenen Pforte bei der Begegnung Joachims und Annas befand sich ein gemaltes Fenster mit Vorhangbogen.

[188]) Łuszkiewicz a. a. O. S. 45.

[189]) Kopéra a. a. O. S. 30. Die jetzt auf dem Sargdeckel der „Grablegung Christi" aufgemalte Signatur, das Meisterzeichen des Veit Stoß, findet sich nicht auf den Zeichnungen Dudraks und scheint neuerlich hinzugefügt.

[190]) Grabowski; Kraków i jego okolice. 1836, S. 127.

[191]) Bode, Plastik, 1887, S. 121.

[192]) Josephi, Katalog, 1910 Nr. 85, 87—89, Ende 14. Jahrh. Stilistisch verwandt einem heiligen Stephanus und einem unbekannten Heiligen (Laurentius?) von Sandstein am Gewände des westlichen Nordportals von St. Lorenz.

[193]) E. Förster, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei, 1858, I, S. 51 f. und Tafel. Nach der zugehörigen Inschrift Epithaph für die 1448 verstorbene Margaretha Pfollerhofer.

[194]) Vgl. den Mariaschlafaltar von 1434 im Dome zu Frankfurt a. M. (Dehio-v. Bezold; Denkmäler der deutschen Plastik. 15. Jahrh. Taf. 34); eine Replik dieser Gruppe im Dome zu Würzburg (1470/80); oder den Marientod (Terrakotta) in der Dreieinigkeitskirche zu Fécamp (Les Monuments Piot; Bd. VII 1900, Taf. XX, um 1500).

[195]) Geschenkt 1859 von Vinzent Sroczyński. Lit.: Sokolowski, Studya; in den Sprawozdania VII, Spalte 79 ff. mit ausführlicher ikonographischer Erklärung. Daun, Beiträge 1903, S. 28; derselbe, Veit Stoß, 1906, S. 17, hält neben der Schnitzerei, auch die Malerei für eigenhändig.

[196]) Die Blendflügel befinden sich heute im Krakauer Nat.-Museum Nr. 1619. Die Passionsszenen tragen Goldgrund zur Schau, die Heiligen der Außenflügel stehen unter architektonischen Umrahmungen im Sinne der deutschen Rennaissance. Alle Teile sind stark übermalt. Die Schnitzereien der Flügel sind je 76 cm hoch und 54 cm breit (ohne die Baldachine); die Tafeln sind je 86 cm hoch und 56 cm breit. Die beiden Rosetten in den oberen Ecken des Zimmers sind ein Motiv, das sich in der österreichischen Frührenaissance z. B. an dem Kirchenportal zu Ferschnitz findet (Österreich. Kunsttopographie III. S. 44. Taf. I—II.)

[197]) Die Schnitzerei der Mitteltafel ist 146,5 cm hoch und 104,5 cm breit. Die linke Hälfte des Tempelganges Mariä vom Hochaltar mißt 1,49 m in der Höhe und 0,99 m in der Breite.

[198]) Eine getreue Publikation sämtlicher Blätter läßt die „Graphische Gesellschaft" durch Herrn Dr. Baumeister-München vorbereiten, dessen Liebenswürdigkeit ich die Photographien der vollständigen Serie im Münchener Kabinett verdanke.

[199]) Einen besonderen Beweis für die Sprödigkeit seiner Platten erbringt das häufige Vorkommen von Sprüngen und das Wegbrechen der Plattenecken.

[200]) Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVI. 1895, S. 228.

[201]) Enthauptung der heiligen Katharina im Rund. Vgl. C. Glaser, H. Holbein d. Ä. Leipzig 1906. Verzeichnis der Handzeichnungen Nr. 31.

[202]) Vgl. etwa Schongauers „kluge und törichte Jungfrauen", B. 77—86 für die Gewandbehandlung, oder die Hände der „Verkündigung" (B. 2 u. 3) für die Hände Petri und Christi in der „Auferweckung des Lazarus" von Stoß.

[203]) Les monuments Piot. Bd. IX. 1902. Tafel VI.

[204]) Skarbniczka naszej Archeologij. Leipzig 1854, S. 159 und Anh. II, S. XIV. Nr. 10 c. Grabowski setzt die Stiftung infolge eines Lesefehlers ins Jahr 1473.

[205]) Krakau, Berühmte Kunststätten, Nr. 36, Leipzig 1906, S. 73.

[206]) Studya, Sprawozdania VII, Spalte 175.

[207]) Wit Stwosz, 1907, S. 68 mit Abb. des Kopfes nach dem Gipsabguß.

[208]) Kopéra, a. a. O., S. 72, als eigenhändiges Werk.

[209]) W. Łuszczkiewicz, Stare cmetarze krakowskie. Rocznik krakowski. I. S. 24 ff.

[210]) (Lepkowski), Kosciołów krakowskich opisanie wydane w Krakowie r. 1603 (von Prusżcz?). Neudruck Krakau 1860, S. 24.

[211]) Prusżcz, Stolecznego miasta Krakowa kóscioly y kleinoty. Krakau 1647, S. 34. Danach befand sich das Kreuz über dem Kreuzaltar der Marienkirche.

[212]) Grabowski, Krakow i jego okolice. 3. Aufl. 1836, S. 353 als Werk des Veit Stoß. Nagler, Kunstblatt, 1847, S. 143: zweifelhaft. Essenwein, Kunstschätze Krakaus, 1869, S. 112: Wohl mit Unrecht Veit Stoß gegeben; auf den bemalten Flügeln früher innen Himmel und Hölle, außen die Kirchenväter. Sokolowski, Sprawozdania VII, Spalte 168: Auf den Flügeln innen Fegefeuer und Hölle, außen die drei Schutzpatrone Krakaus und Polens. Danach Daun, Beiträge 1903, S. 32; ders. Veit Stoß, 1906, S. 25: Um 1492. Kopéra a. a. O., 1907, S. 78. Sokolowski und die späteren glaubten mit Recht an die Eigenhändigkeit.

[213]) A. Grabowski, Krakow i jego okolice. 1866. 5. Aufl. S. 366. Identifiziert das Relief mit einem steinernen Ölbergaltar auf dem Friedhof bei der Barbarakapelle, den ein Manuskript von 1650 als bemalt erwähnt. Derselbe Altar wird nach Grabowski bei Prusżcz, Kleinoty usw. 1745, genannt.

[214]) Maße: 1,375 m hoch; 1,557 m breit. Die Haare Christi sind braun, sein Gewand dunkelblau bemalt; Petrus trägt ein blaues Gewand und einen gelben Mantel; Johannes ein rotes Kleid, Jakobus einen roten Rock, überdeckt mit einem gelben Mantel. Auch der Engel ist rot gekleidet. Die mit Eiweiß oder Leim gebundenen Farben sind direkt auf den Stein aufgetragen. (Durchmesser des Steines: 0,37 m).

[215]) Der Prozeß spielt vom 30. Oktober 1492 bis zum 28. Juni 1494. Der Altar Valendorffs stand nach Sokolowski, Sprawozdania VII, Spalte 91 in der Bonerschen Kapelle.

[216]) Grabowski, Starożytności historyczne polskie I. Krakau 1840, S. 445. Nr. 8, las irrtümlich „Sessel" statt „Toffel"; daher die Sage von Veits Krakauer Chorgestühl, die sich noch bei Daun, Beiträge, 1903 S. 10; Kopéra, Wit Stwosz, 1907, S. 73 unter Angabe phantastischer Zahlen findet.

[217]) Sokolowski, Sprawozdania, VII, S. 85 f. Pagaczewski, Sprawozdania VI, S. CXXIV. Daun, Beiträge 1903, S. 28; derselbe, Veit Stoß 1906, S. 29, findet Anklänge an Veit Stoß. Kopéra, a. a. O. S. 108 mit Abb. als Werkstattarbeit.

[218]) Teka Konserwatorów Galicyi Zachodniej II, Krakau 1906, S. 336, Nr. 79 und Tafel; Kopéra, a. a. O. S. 109 mit Abb.

[219]) 0,97 cm hoch, 0,825 m breit. Die Krakauer Gruppe mißt etwa 1,10 m in der Höhe.

[220]) Die Maße des größeren Blattes betragen 111:137 mm; des kleineren 74:114 mm. Schönbrunner-Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina usw. Nr. 1131. „Unbekannter Meister des XV. Jahrh. Bisterzeichnung. 16, 23". Nach Meder wegen der flockigen Strichführung „von bereits gealtertem Künstler". Meder schrieb demselben Meister fälschlich die in The Vasari Society I. p. 23. Nr. 30 veröffentlichte Dürerzeichnung zu; Hermann Voß (Der Ursprung des Donaustiles. Leipzig 1907 S. 197 f.) konstruierte einen „Meister der verworrenen Zeichnungsart" auf Grund beider Skizzen. Erst nach Abschluß dieser Arbeit bestätigt Dr. Zoltan Takacs (Mitteilgn. d. Gesellschaft f. vervielf. Kunst 1912, S. 27 ff) meine Zuschreibung an Veit Stoß: auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein eigenhändiges Briefkonzept an den Nürnberger Rat etwa vom Jahre 1510. Die in diesem Briefe erwähnte Übersiedelung des Jakob Boner nach Krakau erfolgte im Jahre 1512. Vgl. Anh. II, Nr. 120.

[221]) Chronik des Bernhard Wapowski 1480—1535 in „Scriptores rerum polonicarum" II, Krakau 1874, S. 13. Nach dieser Quelle starb der König am 7. Juni 1492 auf der Burg Troky (jetzt im Gouvernement Wilna-Rußland).

[222]) Prußcz, Stolecznego Miasta Krakowa Kościoły y Kleinoty, Krakau 1647, S. 9. A. Grabowski, Historyczny opis miasta Krakowa etc. 1822, S. 86 (ohne den Künstler zu nennen). Derselbe, Krakow i jego okolice 1836, S. 88. F. Brulliot, Dictionnaire des monogrammes, München, 1830, I, Nr. 3270. II, Nr. 2832; Nagler, Kunstblatt 1847, S. 142 f. F. v. Quast, Kunstblatt, 1847, S. 197; E. Förster, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei, I, Leipzig 1858, S. 39 ff. und 2 Taf. A. Przezdziecki und E. Rastawiecki, Wzory sztuki sredniowiecznéj (Monuments du moyen âge etc.), Warschau, 1858, Seria II, Taf. Ee u. F. J. Muczkowski, Dwie kaplice Jagiellońskie, Krakau, 1859, S. 44 ff. J. Lepkowski, Mitt. der K. k. Zentr. Kommiss. 5. Jhrg. 1860, S. 266 ff. Essenwein, Kunstdenkmale Krakaus, Leipzig 1869, S. 89. Bergau, Dohme, 1878, S. 7; Bode, Plastik, 1887, S. 121; Sokolowski, Sprawozdania, VII, Spalte 135 ff. Daun, Beiträge, 1903, S. 10 ff. Derselbe, Veit Stoß, 1906, S. 22 ff. Kopéra 1907, S. 84 ff. mit vollständigem Abbildungsmaterial nach den Gipsabgüssen im Krakauer National-Museum. Auf einer Stufe von 0,22 m Höhe ruht die Tumba, deren Länge 2,15 m bei einer Breite von 1,01 m und einer Höhe von 1,10 m beträgt.

[223]) Die Felder mit den Wappen von Polen und Littauen zeigen hellfleischroten, die Felder Dobrzyn und Kujawien gelbroten Marmor.

[224]) Ein ähnlicher, beabsichtigter Gegensatz zwischen dem ausgeschwungenen Körper und dem vertikal gestellten Attribute findet sich auf dem Kupferstich der heiligen Genovefa (Pass. 10) von Veit Stoß.

[225]) Auch Jörg Huber von Passau heißt in den Krakauer Ratsakten „Bildschnitzer" und nicht „Steinmetz" (Grabowski, Skarbniczka naszey archeologji. Leipzig 1854, S. 70).

[226]) So auch Muczkowski, a. a. O., S. 54, Anm. 70.

[227]) Daun, Beiträge, 1903, S. 14, als „Leczyca".

[228]) J. Muczkowsky, Rźeźba w Krakowie. Krakau 1904. Rocznik krakowski VI, S. 9 f. Das Dach des Baldachins ist in der Mitte des 16. Jahrhunderts hinzugefügt; indes stammen die kantigen Marmorpfeiler aus dem 15. Jahrhundert.

[229]) Nach Grabowski, Skarbniczka usw. Leipzig 1854, S. 70, wurde im Jahre 1494 „Jorg Hwber von Passaw eyn bilderschniczer" als Neubürger aufgenommen, für dessen eheliche Geburt ein Maler Martin bürgte, der vielleicht auch bei der Bemalung des Marienaltars mitgewirkt hatte.

[230]) Miechovita, Chronica Polonorum 1521, 4. Buch, Kap. LXIV. Fol. CCCXXVI: sepulturam accepit, cujus opera mausoleum est superpositum marmoreum, cum supereminentia lignorum rubefactorum (Vita Casimiri regis).

[231]) Muczkowski, Dwie kaplice usw. Krakau 1859, S. 53. Auf der Tafel bei Przezdziezki a. a. O. fehlen die Kreuzblumen noch (1858).

[232]) Eine Reihe von Abbildungen und Beschreibung der Kapitäle bei Kopera, a. a. O. S. 84 ff. Diese Reproduktionen sind nach den Gipsabgüssen im Krakauer Nationalmuseum hergestellt.

[233]) Eine Hand des Engels ist weggebrochen.

[234]) Der Kopf Josephs ist abgeschlagen.

[235]) Bulletin uitgegewen door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond. Januari 1900. S. 81 f., Abb. 1—11.

[236]) Mitt. der K. K. Zentr.-Kommiss. Neue Folge, 2. Jahrg. 1876, S. XLIV mit Tafel.

[237]) J. Łepkowski, Tygodnik illustr. Warschau, 1866, Serie I, Nr. 377; ders. Mitt. d. K. K. Zentr. Kommiss. 13. Jahrg. 1868, S. 51. J. Polkowski, Katedra Gnieżnieńska. Gnesen 1874, S. 143, Tafel VII. Bergau, Dohme, 1878, S. 7 f. Bode, Plastik, 1887, S. 121: „nach dem Modell des Veit Stoß," Korytkowski, Arcybiskupi Gnieżnieńscy etc. II, Posen 1888, S. 490 f. J. Kohte, Verz. d. Kunstdenkmäler der Prov. Posen IV, S. 112 u. Taf. VI; Daun, Beiträge, 1903, S. 14 u. Abb. Ders., Veit Stoß, 1906, S. 23 ff. F. Kopéra a. a. O. 1907, S. 101 f. Die Maße des Steines betragen 2,92 m: 1,73 m. Es fehlen kleine Stücke am Kreuzstab, in die Dalmatika ist ein quadratisches Stück eingesetzt. Die Umschrift lautet: „SBIGNEO DE OLESCHNICZA ARCHIEP̃O PRIMATIQ GNEZNẼN SVMO CONSILIO ET ANIMI

MAGNITVDINE PRESTANTI DICTATO AC PARENTI PATRIE FAMILIA SATO-CRVCIRIA DAMBNO WLGO NVCVPATA QVARTO. NONAS FEBRVAIAS MORTVO MCCCCLXXXIII ✝". In den Ecken der Platte sind die Wappen Debno, Topor, Gryf und Kottwitz eingraviert.

[238]) Korytkowski a. a. O.

[239]) Phil. Maria Halm, Hans Valkenauer von Salzburg, Kunst und Kunsthandwerk 1911, Heft 3. S. 145 ff.

[240]) Vgl. H. Voß, Der Ursprung des Donaustiles. S. 203 ff. u. Taf. XVI. Daselbst weitere Literaturangaben.

[241]) Przezdziecki und Rastawiecki; Wzory sztuki średniowiecnej w Dawnej polsce 1856—58. 2. Serya, Taf. F f. Daun, Beiträge 1903, S. 24. Ders. Veit Stoß, 1906, S. 24; Kopéra, a. a. O. 1907, S. 102, mit Abb. Die Inschrift lautet: PETRO DE BNINO VLADISLAVIENSI PONTIFIA RELIGIOSO ET SAPIENTI POSITUM PROCURATIONE CALLIMACHI EXPEIETIS AMICI CONCORDISSIMI ANNO MCCCCLXXXXIII.

[242]) S. Anh. II, S. XVII, Nr. 20 (Consularia Cracoviensa 430, Fol. 23, 210, 290, 421). Ferner: Anh. II, S. XXI, Nr. 33, S. XXII, Nr. 35, S. XXIII, Nr. 39.

[243]) Nicolaus, wohl mit Nicolaus Haberschreck identisch, den 1476 die Stadt Lemberg zur Bemalung eines Altars heranzieht (Lepszy, Krakau, Berühmte Kunststätten, Nr. 36, Leipzig 1906, S. 81). Nicolaus Pictor erscheint 1481 in den Kgl. Rechnungen und gibt 1483 sein Bürgerrecht auf (Grabowski, Skarbniczka, 1854, S. 175 u. S. 41).

[244]) Kopéra a. a. O. 1907, S. 112 f. Diese kleine Kapelle, in der sich jetzt eine Ölberggruppe befindet, soll früher das Gebeinhaus gewesen sein; nach der unregelmäßigen Form des Grundrisses und der Architektur mit den großen Fenstern war der Bau schon ursprünglich für die Aufnahme einer Ölberggruppe gedacht (vgl. z. B. den Baldachin des Ölberges von St. Lorenz in Nürnberg).

[245]) Dehio-v. Bezold, Denkm. d. deutschen Plastik, Berlin, 1905 ff. Taf. 13 (15. Jahrh.). A. R. Mayer, Nicolaus Gerhaert von Leiden, Straßburg 1910. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 131.

[246]) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911, S. 421 f. Kunstgesch. Anzeigen, 1910, S. 110 ff. (Nr. 4).

[247]) A. R. Mayer, a. a. O. Taf. I.

[248]) Ebenda, Taf. IV.

[249]) Dehio-v. Bezold, Denkmäler der deutschen Plastik, Taf. 12 (15. Jahrh.).

[250]) A. R. Mayer, Taf. II—III. Dehio-v. Bezold, Denkmäler usw. Taf. 11 (15. Jahrh.). M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg, 1907, S. 218 u. Tafel.

[251]) Ca. 2,50 m hoch. Leider grell und dick überstrichen. Das Kruzifix stammt nach seiner Größe vermutlich von einem Triumphbogen; es scheint von einem der zahlreichen Passauer Kirchenbrände gerettet zu sein, da es durch die Hitze eines Brandes in den unteren Partien völlig krumm gezogen ist. Die Entstehung des Kruzifixes im letzten Drittel des 15. Jahrh. bezeugt ein Vergleich mit dem datierten Passauer Holzkruzifix in der Kreuzkirche bei Kloster Niedernburg (1508), das bereits gedrungene, italianisierende Formen zeigt.

[252]) Dehio, Handbuch, setzt das Portal wohl irrig in das Jahr 1520; damals herrschte in Passau bereits die Renaissanceornamentik. Die an Sarkophagen, ähnlich wie hier am Türgewände, kriechenden Tiere finden sich m. W. zuletzt am Bronzegrabe des Erzbischofs Ernst von Magdeburg von Peter Vischer (1495).

[253]) Vgl. Kostüm und Haartracht des Stiches Lehrs Nr. 221 oder Schild und Kopftuch auf Lehrs Nr. 222.

[254]) Vgl. A. R. Mayer, a. a. O., S. 13 ff.

[255]) Kopéra a. a. O. Fig. 50.

[256]) Wir haben freilich von Nikolaus von Leyen nur zwei malerische Reliefkompositionen: den Hl. Christoph auf dem Baldachin des Friedrichsgrabes und die Schildhalterin über der Passauer Rathaustür. Daneben scheint die rundplastische Madonnenhalbfigur mit Stifter in Maßwerkumrahmung, die kompositionell und in der genremäßigen Auffassung an die Rolin-Madonna des J. v. Eyck im Louvre erinnert, bemerkenswert.

[257]) Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 743 f., 746, 757, 1006 ff., 728.

[258]) Hampe, Ratsverlässe I, 1008.

[259]) Für die Elsässer Beziehungen spricht eine gewisse Ähnlichkeit des Nördlinger Johannes mit der Pose des Johannes der Kreuzigungsgruppe in der Dominikanerkirche zu Wimpfen i. Tal (Dehio v. Bezold, Denkmäler, Taf. 11; 15. J.).

[260]) A. R. Mayer a. a. O. S. 90 ff. und Tafel XIX f. Noch später, nach der Form der Inschrift erst nach dem Tode des Kaisers Friedrich III. († 1493), entstand die Rotmarmorplatte der 1467 verstorbenen Kaiserin Eleonore in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt, die trotz des Fehlens des bis dahin beliebten, ornamentalen Schmuckes eine außerordentlich unruhige, brüchige Faltengebung beibehält.

[261]) Karl Lind, Mitt. d. K. K. Zentr. Komm., Neue Folge, 2. Jahrg. Wien 1876, pag. XLIV, mit Tafel.

[262]) A. Hauser, Ber. u. Mitt. des Altert.-Vereins zu Wien, Bd. XXIV, 1889, Taf. 1. K. Rathe, im Jahrb. d. K. K. Zentr.-Komm., 1909, S. 181 ff. findet Spuren des Einflusses Stossischer Frühwerke.

[263]) W. Böheim, Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm., Neue Folge, XII. Jahrg. 1886, S. CXLIX, Fig. 11, vermutet ohne jeden Grund in Veit Stoß den Meister des Altars.

[264]) Ber. u. Mitt. d. Altert. Vereins zu Wien. 1892, Bd. XXVIII, Taf. 2. Die knieenden Jünger teilweise nach Schongauer B. 34.

[265]) Daun, Beitr. 1903, S. 141 ff. Die zugehörigen Flügelmalereien von Hans von Kulmbach in derselben Kirche tragen die Jahrzahl 1518.

[266]) Phil. Maria Halm, Hans Valkenauer und die Salzburger Marmorplastik in Kunst u. Kunsthandwerk. XIV. Jahrg. 1911, S. 169 f. als Werk des Valkenauer, indes ohne zwingende Begründung; der Einfluß dieses Denkmals findet sich im Reliefbild des heiligen Rupertus (1498) auf Hohensalzburg wieder, ebenda, S. 172.

[267]) Phil. Maria Halm, a. a. O. und K. Fr. Leonhardt, Monatshefte f. Kunstw. IV. Jahrg. 1911, S. 550 ff., sprechen sich gegen eine ältere, plastische Tradition in Passau aus. Indes sind gerade in Passau selbst und in der Oberpfalz zahlreiche Marmorgräber von feinster Ausführung aus dem Anfang und der Mitte des 15. Jahrhunderts vorhanden. Die Passauer Archive aus dieser Zeit sind leider zum größten Teile vernichtet und geben über die Passauer Kunst keinen Aufschluß. Die bayrische Plastik entwickelt sich erst gegen Ende des Jahrhunderts in erfreulicher Weise; nur in Straubing findet sich außerdem ein größerer Bestand früher Marmorgräber.

[268]) Vgl. Dr. Th. Hirsch, Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig, Danzig 1843, S. 63 u. Anhang II. Nr. 6.

[269]) Vgl. Anh. II, Nr. 7, datiert vom 30. Januar 1486.

[270]) Ein dreifaches lateinisches Dystichon in gotischen Schriftzeichen erwähnt auf der ersten Tafel die Stiftung des Erzbischofs Jacob. Die zweite, mir unbekannte Platte enthält die Inschrift: „S. Adalbertus anno salutis 996 huic metropoli preficitur, qua relicta coronatur martyrio Prussie in loco Lochsteth nono calendas Maji 999. Cujus successor 33. Jacobus de Senno presens comparavit mausoleum, opere tamen imperfecto 1480 effertur relicto testamento sumptu ad perficiendum, et sub tempore succesoris immediati consummatur 1486 etc." Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen, IV, 112 f.

[271]) Korytkowski, Arcybiskupi Gnieźnieńscy etc. Bd. II, Posen 1888, S. 442 f.

[272]) Korytkowski, a. a. O., S. 487, Anm. 4. Noch am 22. Oktober 1492 berät das Gnesener Kapitel „de capite .... sancti Adalberti .... item de sepulcri tectura et de Ecclesie ornamentis ...." Acta decret. Capit. Gnesn, III, 176 b.

[273]) Polkowski, Kathedra Gnieznieńska, Gnesen 1874, S. 146; Ehrenberg, Gesch. d. Kunst im Gebiete der Prov. Posen, Posen 1893, glaubten Andreas Boryschewski; Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen, Bd. IV, S. 112 f.; Sokolowski, Zagadkowy nagrobek katedry gnieżnienskiej; Sprawozdania, Bd. VI, S. 153 ff.; Daun, Beiträge, 1903, S. 20 ff. und Veit Stoß, 1906, S. 20 ff., glaubten den Johannes Gruszczynski zu sehen. Sokolowski hielt den Entwurf, Daun das Ganze für ein Werk des Veit Stoß. Dagegen mit Recht W. Josephi, Anzeiger des Germ. Nat. Museums, 1904, S. 197 f. und W. Vöge, Monatshefte für Kunstwissensch. 1910, S. 242. Die richtige Benennung des Dargestellten geben als Vermutung: T. Niecuja-Ziemięcki; Mau-

zoleum Sw. Wojciecha dłuta Wita Stwosza. Krakau 1898, und F. Kopéra, a. a. O., S. 118, ohne über den Künstler Klarheit zu schaffen.

[274]) Korytkowski, a. a. O., S. 385 gibt die Inschriften: „Joannes de Lasko, Archiepiscopus Gnesnen. suo Neccessario Joanni Gruszczynski Archi-Epo. Gnesnen. hunc cyppum posuit. Anno M 473 Cracowiae vita functo" und „Joannes de Lasko, Archi-Epus. Gnesnen. adoptionis memor antecessori suo Andree Rosa de Boryschewicze anno MDx die 20. aprilis mortuo sarcophagum marmor decorat." Korytkowski, a. a. O., S. 577.

[275]) Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm. III. Folge, 5. Jahrg. 1906, Spalte 76 ff.

[276]) Ein italienischer Kaufmann, Michael Avecci aus Florenz, beteiligt sich an den Spenden für den Bau des Marienaltars (Anhang II, Nr. 10. Z, S. XVI). Über Stoß' Beziehungen zu Krakauer Humanisten habe ich oben gesprochen; vgl. auch S. 169 f.

[277]) Über Wohlgemuths und Pleydenwurfs Verhältnis zu diesen Meistern, vgl. bes. P. Heiland, Dirk Bouts, Diss. Straßburg, 1903, S. 118/19. (Im Anschluß an Rogiers Grablegung in der Nationalgalerie in London und an Bouts Passionsbilder in Granada und Valencia.) Beliebt ist die Übernahme einzelner Figuren aus niederländischen Gemälden: vgl. die Rückenfigur eines Kriegers am rechten Bildrande der Münchener Kreuzigung oder eine entsprechende Gestalt auf dem Anbetungsaltärchen im Choreingang der Nürnberger Lorenzkirche mit der Rückenfigur auf Rogiers Bladelinsaltar (Verheißung der Sibylle an Augustus) in Berlin; oder den kranken Rochus auf einem Flügelbild am Rochusaltar in St. Lorenz, der Entlehnungen aus der Verheißung an Abraham (Berlin) und Abraham und Melchisedek (München) von Bouts in einzelnen Figuren aufweist. Selbständiger und wichtiger sind die Flügelgemälde des Hofer und namentlich des Landauer Altars, der die verfeinerten, perspektivischen Mittel und die zarte Farbigkeit mit Erfolg nachzuahmen versucht.

[278]) Fondation Eugène Piot. Monuments et Memoires IX. Paris 1902. S. 73 ff. Taf. VI.

[279]) F. Kopéra, 1907. S. 9.

[280]) Es ist nötig, sich bei der Beurteilung solcher Abhängigkeiten gegenwärtig zu halten, daß Stoß den Wächter rechts auf dem Krakauer Auferstehungsrelief mit einem Bilde des Lyversberger Meisters im Kölner Walraff-Richartz-Museum gemeinsam hat. Wahrscheinlich geht der Typ auf ein niederländisches Vorbild zurück. Die etwas affektierten Posen des Johannes und der Maria auf dem Kreuzigungsrelief des Marienaltars und der späteren Rundfiguren in St. Sebald zu Nürnberg finden sich ähnlich auf dem Rétable du Parlement im Louvre von einem gleichzeitigen Pariser Maler.

[281]) K. Voll in den „Münchener Jahrbüchern" 1908. 2. Haldbd. S. 35 ff. m. Abb.; dort auch die Abb. eines oberpfälzischen (?) Tafelbildes mit der Darstellung des „Kindermordes" in der Sammlg. Streber in außerordentlich bewegten Typen.

[282]) Die Predigt des Petrus auf dem rechten Außenflügel wäre etwa mit der Beschneidung Christi auf dem Nördlinger Georgsaltar in diesen Punkten zu vergleichen.

[283]) Leider sind die Malereien des Petersaltars stark aufgefrischt. Merkwürdig ist die Vorliebe für ungebrochene Lokalfarben, namentlich ein starkes Gelb und Hellgrün.

[284]) Helbings Monatshefte, I. Bd. 1901. Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayerns, Oberpfalz und Regensburg, Bd. IV, Taf. IX.

[285]) Nat.-Mus. Gem. Kat. VIII, 1908, Nr. 354—360. (Aus Würzburg.)

[286]) Kat. der hist. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 1 mit Abb.

[287]) Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Oberpfalz und Regensburg, Bd. XVI, S. 83, Fig. 45. Die Männertypen haben eine bräunliche Färbung, Maße: 1,63 m hoch, 0,95 m breit. Früher beim Grafen von der Mühle auf Leonberg (Bez. Amt. Burglengenfeld); der „Apostelabschied" in der Burgkapelle zu Kadolzburg (1485) ist ebenfalls wild und unruhig in den Geberden und Gewändern.

[288]) Fünf Tafeln von diesem Altar im bayr. Nat.-Mus., andere in der Peterskirche zu München (Gem. Kat. des bayr. Nat.-Mus. VIII, 1908, Nr. 48—53). Freund, Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone. Diss. Darmstadt 1906.

[289]) Im bayr. Nat.-Mus. Gem. Kat. VIII, 1908, Nr. 47.

[290]) Verkündigung, Sigmaringen. Abb. in den Meisterwerken niederländischer Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903, Taf. 47/48.

[291]) Heiliger Georg, katalonische Schule (Barcelona, Samml. Ferrer Vital y Soler)

um 1450. Heiliger Michael, provencalisch, Ende 15. Jahrh. Musée Calvet in Avignon; Bartoloméo Berméjo, Heiliger Michael, Samml. Wernher in London. Alle abgebildet in: „Un atelier provencal du XV. siècle“ in „Les monuments Piot“ XVI, 1909, S. 147 ff. und „Maître aux armures“: Auferstehung Christi, Samml. Cook, Richmond (Michel, Histoire de l'art, III, 2, S. 795).

[229]) Gem. Kat. des Bayrischen Nat.-Mus. VIII, 1908, Nr. 54 mit Abb.

[293]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 334.

[294]) Die betende Hirtenfigur auf dem Geburtsrelief des Hersbrucker Altars findet sich übrigens auf dem Marienaltar in Krakau wieder. Auch die Geißelung Christi zeigt bei Stoß ähnliche Motive.

[295]) Vgl. R. Wustmann, Zwei neue Dürer, Ztschr. f. bild. Kunst, 1910, S. 49 ff. und Nachtrag von W. Bayersdorfer, ebenda, S. 142 ff.

[296]) Daun, Beitr. 1903, S. 33, ders. Veit Stoß, 1906, S. 25: „vor 1477“. Sokolowski, Studya, in den Sprawozdania VII, Spalte 175, als Schulwerk des Veit Stoß. Dick mit Ölfarbe überstrichen.

[297]) Sokolowski, Studya, Sprawozdania, VII, Spalte 86, hält die Figur grundlos für eine frühe, unvollendete Arbeit des Veit Stoß. Auch Daun, Beitr. 1903, S. 28, und Veit Stoß, 1906, S. 29 setzt es in die frühe Krakauer Zeit, vor 1485, trotz der Abhängigkeit des dürren Löwen vom Grabe König Kasimirs. Die Pendants zu dieser Figur, einen heiligen Gregor und Ambrosius, hielt schon Sokolowski für geringere, spätere Arbeiten, vielleicht des Stanislaus Stoß. Der heilige Hieronymus ist im Jahre 1898 neu bemalt. Vgl. Kopéra a. a. O. 1907, S. 84.

[298]) Sokolowski, Studya, Sprawozdania, VII, Spalte 137, Kopéra a. a. O., 1907, S. 115 f. Die Tumba steht in einer Nische, die von einem Italiener Franciscus zwischen 1502 und 1505 im Stil der lombardischen Renaissance reich verziert worden ist (vgl. A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau. München 1911. S. 65 ff. m. Abb.)

[299]) Sokolowski, Study, Spalte 94 ff. mit zahlreichen Abbildungen. Nach ihm ausführlich Daun, Beitr. 1903, S. 137 ff. Ders. Veit Stoß 1906, S. 85 f. Kopéra, a. a. O. 1907, S. 116 ff.

[300]) Der linke Arm, die rechte Hand und drei Zehen des rechten Fußes sind ergänzt. Vgl. Kopéra, Materyaly do historyi w Polsze. — Wiadomości Numism. archeol. Tome V, S. 53. Derselbe a. a. O., 1907, S. 76 mit Abb. Fig. 60.

[301]) Tatsächlich zeigen auch die späteren Passauer Kruzifixe vom Jahre 1508 in der Heiligkreuzkirche und ein Torso im Museum des Passauer Rathauses ähnliche, gedrungene Formen.

[302]) In Passau selbst ist Jörg Huber nicht nachzuweisen, da Archivalien aus dieser Zeit nicht zu finden sind; ein Hans Huber lebte 1485 als Werkmeister am Hofe Sigismunds von Tirol (Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerh. Kais. H. X, 1883, S. 190.). Ulrich Huber, Bildschnitzer, wurde 1468 Nürnberger Bürger (Gümbel, Repert. XXX, 1907, S. 27 ff.).

[303]) Daun, Beitr. 1903, S. 105 ff. mit Abb. 59.

[304]) Sokolowski, Studya, Sprawozdania, VII. Spalte 184 ff. schreibt ohne Grund dieses Werk dem Schnitzer des Dreifaltigkeitsaltars in der Kreuzkapelle auf dem Wawel von 1467 zu, in dem er Lorenz von Magdeburg sieht.

[305]) Kohte, Verz. der Kunstdenkm. der Prov. Posen, III, S. 317, Abb. 198. Trockener die dürren Gestalten eines ähnlichen Marienaltars in der Adalbertskirche zu Posen (Kohte, a. a. O., Bd. II, S. 38 f.).

[306]) Bilderwerk schles. Kunstdenkmäler, Taf. 61.

[307]) Vgl. J. Pasteiner, Die österr.-ungar. Monarchie in Wort und Bild. V. Bd. 4. Heft, S. 120. Sokolowski, Studya in Sprawozdania VII, Spalte 213 ff., über die Altäre in Bartfeld, Keßmark, Leutschau, Neusohl. Zu den Bartfelder Altären vgl. Lepkowski, Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm. 1858, 3. Jahrg. S. 256 ff. E. Janota, ebenda, IX. Jahrg. S. CXIX, zweifelt an Stoß' Autorschaft. Daun, Beitr. 1903, S. 109 f. Ders. 1906, S. 34 f. F. Kopéra, 1907, S. 117 zweifelt durchweg an Stoß' Autorschaft und denkt an den sog. Meister Paul.

[308]) Daun, Beitr. 1903, S. 105 ff.

[309]) Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Straßburg 1906 (Heitz), S. 56 ff. m. Abb.

[310]) Kohte, Verzeichnis der Kunstd. d. Prov. Posen. III, S. 157. K. Simon, Die Denkmalspflege 1905. S. 82 m. Abb.

[311]) Kohte, a. a. O., III, S. 198. Abb. 105/106. Daun, Beiträge 1903. S. 45.

[312]) Vgl. Hampe, Ratsverlässe; Nr. 512 (14. November 1493) und ebenda Nr. 537 (24. März 1496); ebenda Nr. 538 (24. März 1496); ebenda Nr. 559 (8. August 1498).

[313]) Wir erfahren aus dem Vertrage zwischen Adam Kraft und Sebald Schreyer, daß es sich in diesem Falle wirklich um die Nachbildung der „figur des gemels" handelte, welches ehemals die Gräber der Eltern des Stifters geziert hatte; vgl. Städt. Archiv. Konservatorium 8; fol. 186b. Lochner, Anz. für Kunde der deutschen Vorzeit 1866 Sp. 407f.

[314]) In Eichstätt, einem Bischofsitze, der Nürnberger und Augsburger Künstler beherbergte, arbeitete um 1490 der treffliche Meister des Pappenheimer Altars, dessen Monogramm V W ich auf den Augsburger Bildhauer „vlrich wolferzhauser" beziehen möchte; er ist der Schwager Thoman Burgkmairs, des Vaters des berühmten Malers. Vgl. Alois Hämmerle, Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt; Eichstätter Gymnasialprogramm 1905/06, S. 57, und Robert Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 488. E. Redslob, Die fränkischen Epitaphien; i. d. Mitt. d. Germanischen Nationalmuseums 1907 S. 68f. sah in diesem Werk, gewiß in Erinnerung an den malerischen Stil Krafts, das Werk eines fränkischen Steinmetzen.

[315]) Vgl. Gümbel; Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, S. 323 ff.

[316]) Daun, Beiträge 1903, S. 154f. gibt dieses Werk seinem Schnitzer Wolgemut und findet Beziehungen zum Crailsheimer Schrein. Die Nachbildung des Christuskörpers findet sich auf Dürers Holzschnitt der großen Passion B. 13. (im Gegensinne) und auf einem Relief des Stanislausaltares von Stanislaus Stoß, vgl. u. S. 121.

[317]) Nach einer Notiz im Tucherischen Familienarchiv 1657 aus der Werkstatt der Karthause nach St. Sebald überführt; die Figur stand früher auf einer Säule, deren konsolartiges Kapitell heute noch sichtbar ist. Vgl. J. Schmitz, Die Denkmalspflege VI, 1904, S. 96.

[318]) Drei Apostel im Jahre 1825 von Rottermund hinzugefügt.

[319]) Bürger- und Meisterbuch; Kreisarchiv Ms. 235; fol. 226b. Gümbel, Repertorium f. Kunstwiss. XXX; 1907; S. 331.

[320]) Nürnberg. Kreisarchiv; Großtotengeläutbuch von St. Lorenz; fol. 67b, s. Anh. II, Nr. 43.

[321]) Nürnberg Grundbuch S. 939. Rastawiecki, Biblioteka Warszawska 1860; S. 7f. druckt den Kaufbrief, der sich in seinem Besitze fand, in polnischer Übersetzung ab; Rastawiecki hatte das Original i. J. 1857 von der Inhaberin des Hauses für 50 fl. erworben; eine Abschrift im Nürnberger Stadtarchiv; Norica V. S. 510 Nr. 280. Vgl. Lochner-Neudörfer 1875; S. 86. v. Kreß, Mitt. d. Ver. f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, Heft 1, 1879; S. 91 ff. K. vermag den Streit, ob das Haus S. 940 zum Stoßhaus von Alters her gehört habe, nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist S. 939 im Besitze des Meisters gewesen und trägt auch heute eine 1876 gestiftete Gedenktafel.

[322]) Der Guß einiger Figuren für Kaiser Max wird Stoß nur im Jahre 1514 ausnahmsweise vom Rate gestattet; Daun behauptet, die Kallimachustafel sei von Peter Vischer ausgeführt worden (Beitr. 1903 S. 36 ff.). Die Maße der Platte betragen 1,59 zu 1,18 m; die Inschrift lautet: „Philippus Callimachus Experiens Nacione Thuscus Vir Doctissimus Utriusque Fortune Exemplum Imitandum — Atque Omnis Virtutis Cultor Precipuus — Divi Olim Casimiri — Et Johannis Alberti Polonie Regū Secretarius Acceptissimus — Relictis Ingenii — Ac Rerum A Se Gestarum — Pluribus Monumentis — Cum Summo Omnium Bonorum Merore — Et Regie Domus Atque Huius Reipublice Incommodo — Anno Salutis Nostre MCCCCLXXXXVI Calendis Novembris Vita Decedens Hic Sepultus Est." Früher in der Rosenkranzkapelle der Dominikanerkirche; nach dem Brande i. J. 1850 in die nördliche Chorwand eingesetzt, vgl. Pruszcz, Stolecznego Miasta Krakowa 1647, S. 41; Grabowski, Historyczne opis 1822, S. 113f.; ders. Kraków i jego okolice 1836, S. 144f.; Essenwein, Kunstdenkmäler Krakaus, Leipzig 1869, S. 116; Daun, Beiträge; 1903; S. 33 ff.; Ders. Veit Stoß 1906; S. 26 ff. F. Kopéra, Wit Stwosz 1907; S. 104 ff.

[323]) Paul Volckamer, Mitglied des Rates seit 1468; Altbürgermeister 1476; Losunger 1492; gest. 1505, vgl. Hallerbuch Fol. 305.

Die Reliefs sind auf dem Säbel des orientalischen Kriegers, rechts auf der Gefangennahme, datiert und bezeichnet: „499 [Zeichen] V S“, vgl. A. Lesser, Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit 1862; S. 402. Bei der letzten Restauration der Kirche kam an einer Konsole das Zeichen: [Zeichen] und „1499“ zum Vorschein. Nach Neudörfers Vorgang (Lochner, S. 11) schreibt die gesamte, ältere Literatur die Reliefs dem Adam Kraft zu; von ihm stammt auch die falsche Datierung in das Jahr 1502, und die Notiz, daß auf dem Abendmahl die Nürnberger Losunger und Ratsherren abgebildet seien. Die Namen der angeblich Dargestellten finden sich auf einem Schabkunstblatt nach dem Relief von Michael Fenitzer (geb. 1641 in Nürnberg). Als Kraft figuriert das Werk z. B. bei Murr, Merkwürdigkeiten 1778, S. 43 f.; ders. 2. Aufl. 1801; S. 68. Roths Taschenbuch 1821 II, S. 97 f.; Neues Taschenbuch I, 1829, S. 27. Mayer, St. Sebald 1831; S. 26. Waagen, Kunstwerke, 1843; S. 232: spricht sie Kraft ab. Walther, Bildwerke II; Tafel 4—6. Rettberg, Briefe 1846; S. 103. Lotz 1863; S. 341. Für Stoß trat zuerst Lesser ein; s. o. Danach J. Sighart; Gesch. d. bild. Künste im Kgr. Bayern; München 1862; S. 539. Zweifel an der Eigenhändigkeit äußerte Bergau, Dohme 1878, S. 4 und S. 21; Bode, Plastik 1887, S. 122 f. glaubt an Ausführung nach Stossischen Modellen durch Adam Kraft. P. J. Rée, Allg. deutsche Biogr. 1893, S. 469; Daun, Adam Kraft und die Künstler s. Zt. Leipzig 1896, S. 75. Ders. Beiträge 1903; S. 46 f. Ders. Veit Stoß 1906; S. 46 f. treten für die Eigenhändigkeit ein. H. Stegmann, Festschrift zur 40. Hauptversammlung des Vereins deutscher Ingenieure. Nürnberg 1899; S. 54: „lebensvoll, aber etwas gewöhnlich.“

Ein graviertes Hausaltärchen in Salzburger Privatbesitz — wohl moderne Fälschung — schließt sich frei an die Komposition des Abendmahles an (vgl. Mitt. d. K. K. Zentralkommission usw. 18. Jahrg. 1873; S. 314 und Tafel).

[324]) Die Reliefs sind bis auf geringe Beschädigungen gut erhalten; es fehlt ein Teil des Bechers vom vorn sitzenden Jünger des Abendmahles. Bei der letzten Restauration wurden der Kopf des Stifters und zwei Köpfe der Stifterinnen ergänzt; die Bemalung der Augen und Lippen wurde erneuert.

[325]) Die Figuren sind von einem früheren, weißen Anstrich befreit, dafür aber heute unschön schokoladenbraun getönt. Lit.: Bode, Plastik 1887; S. 125: Spätwerk. Graf Pückler, Kunstchronik XXV; 1904; S. 199, als Schulwerk. Daun, Beiträge 1903; S. 98 f. als Spätwerk. Ders. Veit Stoß 1906, S. 76, berichtet von der neuerdings aufgefundenen Signatur.

[326]) Roth, Nürnberger Taschenbuch 1812; Bd. II, S. 133, erwähnt den älteren Hauptaltar vom Jahre 1724, eine Stiftung der Löffelholz, zum letzten Male. Der Kruzifix (ca. 1,80 cm hoch) ist heute vergoldet. Da sich unter diesem Überzuge Spuren von Bemalung nicht erkennen lassen, so zeigte er ursprünglich offenbar die natürliche Farbe des Holzes oder wurde vollkommen abgelaugt. Lit.: Bode, Plastik 1887; S. 124. Daun, Beiträge 1903; S. 95. Ders. Veit Stoß 1906; S. 75. Dehio, Handbuch 1908: zweifelt an Stoß' Autorschaft.

[327]) Neudörfer-Lochner, S. 84.

[328]) Vgl. Hampe, Ratsverläße I, Nr. 2664 f. Würffel, Diptycha 1757; S. 21. Murr, Merkwürdigkeiten 1778; S. 40. Ders., 2. Aufl. 1801; S. 66. Ders., Journal f. Kunstgeschichte II. 1776; S. 52.

[329]) Dies bemerkt Murr, Merkwürdigkeiten 1801; S. 66.

[330]) Vgl. Edw. Brown. M. D.; Auf genehm gehaltenes Gutachten . . . der Kgl. Engell. Medizinischen Gesellschafft zu London . . . gethane gantz sonderbare Reisen. Nürnberg bei Johann Zieger 1685; S. 66.

[331]) Johann Neudörfers usw. . . . kurze Verzeichnis von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten . . . anno 1546 zusammengetragen (Papms. aus Campe's Besitz, jetzt bei Geh. Rat Marc Rosenberg); S. 30 erwähnt das Kruzifix bei unserer lieben Frauen

auf der Empore, welches i. J. 1663 in den großen Altar bei St. Sebald gestellt sei; vgl. Nürnbergisches Zion 1733, S. 7. Würffel, Diptycha, S. 18. Murr, Merkwürdigkeiten 1778, S. 45. Roth, Taschenbuch 1812, II, S. 97.

[332]) „Templi Parochialis ad D. Sebaldum Noribergae . . . A. C. 1693."

[333]) Otto Schulz, Die Wiederherstellung der Sebaldkirche in Nürnberg 1888 bis 1905; i. d. Mitt. d. Ver. f. Geschichte d. Stadt Nürnberg; Heft 17, 1906; S. 275. Schon J. Schmitz i. d. „Denkmalspflege" VI. 1904; S. 96, erkannte, daß nur das jetzt in St. Sebald befindliche Kreuz im barocken Hochaltar von 1663 gestanden haben könne, bezog aber irrig die Schweiggerische Restauration von 1652 auf das Kruzifix im heutigen Sebalder Altare. Die Datierung in das Jahr 1526 findet sich bei J. Sandrart, Teutsche Akademie usw. Nürnberg 1675, S. 230, und bei allen späteren; sie wurde aber erst seit 1824 auf das Kreuz des Hochaltars bezogen, bis Schmitz (die Denkmalspflege 1904; VI. S. 131) in diesem eine Urkunde fand, die dessen Entstehung im Jahre 1520 außer Zweifel stellt.

[334]) Vgl. Jahrbuch des allerh. Kaiserhauses, Bd. XVII, Regesten Nr. 14854.

[335]) Daun, Beiträge 1903; S. 63 ff. Mit Abbildung der Schwazer Figuren, einer hl. Anna Selbdritt, Ursula (?) und Elisabeth.

[336]) Einen Bericht über den Stossischen Prozeß in ausführlicher Form bringt Heinrich Deichslers Chronik in „Die Chroniken der fränkischen Städte; Nürnberg". V. Bd. Leipzig 1874, S. 667 f. Über die Familienverhältnisse des Jakob Baner vgl. Dr. J. Ptaśnik, Ze Studyów nad Witem Stwoszem in „Rocznik Krakowski", Bd. XIII, S. 128 ff. Eine Quittung von der Hand des Hans Startzedel über 3000 fl. (vom Freitag nach Petri Kettenfeier (3. August) 1498 datiert) findet sich unter den Nürnberger Stadtrechnungsbelegen (Bund 1498) im Kreisarchiv.

[337]) Christoph Scheurl, der Vater des Humanisten, war wegen Beleidigung des Rates gleichzeitig angeklagt; er mußte eine vierwöchentliche Turmhaft verbüßen und ging seines Genanntenrechtes verlustig. Der Rat mißtraute ihm und untersuchte genau sein Eingreifen in die Stossischen Händel. Vgl. Anh. II, Nr. 68 und Mitt. d. Ver. f. Geschichte der Stadt Nürnberg, 9. Heft 1892; S. 218 ff.

[338]) Komthur des „Deutschen Hauses" in Münnerstatt war Nikolaus Molitor von 1498—1515; Joh. Kung (Künigk) war von 1502—1507 Pfarrer in Münnerstatt. Nach Reininger, Münnerstatt und seine nächste Umgebung, Würzburg 1852; S. 92 ging die Originalquittung samt zwei Dingzetteln durch Ausleihen nach Würzburg verloren. Derselbe (S. 72) berichtet, daß noch im Jahre 1501 die Witwe Katharina Kirchner einen Geldbetrag für die Tafel im Chor auf dem hohen Altar stiftet. Lit.: H. Weizsäcker, Veit Stoß als Maler. Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen XXVIII; 1897; S. 61 ff. Münnerstatt gehörte damals zur Hälfte zu Würzburg, zur Hälfte den Grafen von Henneberg, die es durch ihre Vögte verwalten ließen.

[339]) Vgl. Weizsäcker a. a. O. S. 61 ff.; Daun, Beiträge; 1903; S. 54 ff.

[340]) Verwandt ist der Kreuzigungsaltar in der Elisabethkirche zu Breslau (Phot. K. Meßbildanstalt, Berlin Nr. 896). Er zeigt das Monogramm: 14 Ż 98. Nach Reininger, Münnerstatt und seine nächste Umgebung; Würzburg 1852; S. 84, befand sich in der sog. Ritterkapelle an der südlichen Seite des Chors dieses „geschnitzte Kruzifixbild, unter welchem Frauen und viele Kriegsleute stehen"; an den Flügeln waren St. Stephan und St. Lorenz dergestellt. Die Stossischen Gemälde gehörten deshalb sicher nicht zu diesem Altärchen.

[341]) Vgl. J. H. Hefner-Alteneck, Trachten des christl. Mittelalters II, S. 87 und Tafel 61; Lotz, Kunsttopographie II; 1863; S. 309. J. B. Stamminger, Festchronik des 1200jährigen St. Kiliansjubiläums. Würzburg 1898; S. 189 f. mit Abbildung, als Schule Wohlgemuts. Weizsäcker a. a. O. S. 61 ff. erkennt zwar die Manier des Veit Stoß, glaubt aber nicht fest an die Eigenhändigkeit und denkt irrtümlicher Weise an die Flügel des Schwabacher Altares. Daun, Beiträge 1903; S. 58 f. und Dehio, Handbuch 1908; sprechen sich mit Recht für Eigenhändigkeit aus.

[342]) Die Flügel sind 177 cm hoch und 91 cm breit. Nach der Erhaltung der Gemälde ist anzunehmen, daß die Predigt des hl. Kilian vor dem Herzog und die Anstiftung zum Mord die Innenseiten der Flügel bedeckten. Die Ermordung des hl. Kilian

und die Strafe der Mörder füllte die Außenflügel. Der Zustand ist bis auf die grausame Verstümmelung gut; die Farben erscheinen stark nachgedunkelt, und gelegentlich sind Teile abgebröckelt. Kompositionell hängen die Stossischen Tafeln von drei Glasfenstern vom Ende des 14. Jahrhunderts ab, die im ersten Fenster des Schiffes der Kirche eingesetzt sind; sie zeigen die Ermordung des hl. Kilians, die Anstiftung durch Gailana und die Strafe des Kochs und Kastellans.

[343]) Weizsäcker glaubte, Stoß habe den Kreuz- oder Laienaltar im Choreingange gefertigt; diese willkürliche Annahme widerspricht vollkommen dem Wortlaut der vorhandenen Verträge. Vgl. A. Weber, Til Riemenschneider. Regensburg 1911; S. 129 und Anhang II, Nr. 83.

[344]) Die Münnerstätter Kirche wurde von 1608—12 und im Jahre 1834 unter König Ludwig I. durchgreifend restauriert; bei dem letzten Umbau wurde der neue, häßliche Hochaltar errichtet, nachdem das gemeinsame Werk von Riemenschneider und Veit Stoß grausam zerstückelt worden war.

[345]) Vgl. Baader in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II. 1869; S. 78 f. Lochner-Neudörfer, S. 136. Thode, Die Malerschule von Nürnberg 1891; S. 272. Rauch, Die Trauts; Straßburg 1907, S. 8. Anh. II, Nr. 96.

[346]) Heideloff, Ornamentik des Mittelalters I. 1843; S. 29 ff. glaubte, Stoß habe Modelle fürs Sebaldusgrab geliefert. Nagler, Künstlerlexikon, Bd. 17, S. 424; ders., Stuttgarter Kunstblatt 1847; Nr. 36, sieht im „Pruckenwerk" die Anfertigung eines Modelles zum Sebaldusgrabe. Ebenso: Baader, Beiträge 1860; S. 19; dagegen A. W. Döbner, Kunstblatt 1846; S. 45 ff. und im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit 1865. Lochner-Neudörfer, S. 92 wollte unter „Prucken" ein Modell zum Baldachin des Sebaldusgrabes verstehen. P. Rée, Bayr. Gewerbezeitung 1894; S. 341 dachte an ein Brückenmodell bei Belagerung, Daun, Beiträge 1903, und Veit Stoß 1906; S. 43 an eine Brückenanlage bei Überschwemmung. Tatsächlich hatte die Stadt Nürnberg mit ihren Brücken viel zu schaffen, wie das bereits aus dem Baumeisterbuch von Lutz Steinlinger 1452 (Nürnberg, Kreisarchiv, S. II L. 1, Nr. 5) hervorgeht. — Nürnberger Stadtbaumeister war bis zum Jahre 1503 Seitz Pfintzing; danach Michel Beheim d. Ältere.

[347]) Sebald Schreyer baute im Jahre 1509 das Lazarett und die Kirche von St. Sebastian. Nach Hampe, Ratsverlässe I; Nr. 830 und dem Ratsbuch 9; fol. 120 f., 126, 133 kam es im November des Jahres 1511 zu Streitigkeiten zwischen dem Rate und dem Bauherrn wegen der Höhe der Kirche. Schließlich wurde offenbar auf Grund sachverständiger Gutachten bestimmt, daß die Kirche noch um sieben Quadern erhöht und mit einem flachen Dach bedeckt werden sollte; das Lazarett durfte nur in zwei kleinen Gebäuden bestehen, damit ein Belagerer in dem Bauwerk keinen Stützpunkt finde.

[348]) Chroniken deutscher Städte, 11. Bd.; Nürnberg V. Bd. S. 700. Stoß wurde darnach gefangen genommen, als er von der Predigt in der Spitalkirche nach Hause ging.

[349]) Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 756. Petz, Jahrbuch d. Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses X; 1889, Nr. 5770. A. Gümbel, Zur Veit Stoßforschung. Repertorium f. Kunstwiss. XXXI; 1908; S. 140 ff.

[350]) Bode, Plastik 1887; S. 125 als charakteristisches, aber unerfreuliches Spätwerk. Daun, Beiträge. 1903; S. 99. Ders., Veit Stoß 1906; S. 76: aus der besten Zeit des Meisters; erstaunlich fein durchgebildet. Über die Restauration vgl. J. Schmitz, Denkmalspflege VI. 1904, S. 96.

[351]) Sebald Tucher, Sohn des älteren Sebald Tucher (gest. 1462) und der Barbara Hirschvogel, starb 1513; nach Dr. A. Gümbels freundlicher Mitteilung finden sich im Scheurlschen Archiv (Koll.-Bd. D. Bl. 280 a), nähere Nachrichten über sein Leben. Über die Budapester Zeichnung vgl. Mitt. der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1912, S. 27 ff.

[352]) Die Skizzen einer Maria Magdalena usw. in einem Exemplar der Revelationes S. Brigittae; Nürnberg 1500, die im Kunsthandel wegen des beigefügten Zeichens: [Zeichen] dem Veit Stoß zugeschrieben wurden, stammen sicher nicht von seiner Hand, sondern von einem unbekannten Nürnberger Zeichner. Das Zeichen entspricht durchaus nicht der Stossischen Hausmarke.

[353]) Inventar-Nr. 130. Schwärzliche Tinte auf geripptem Papier; Maße: 198 : 87 mm. Die Strichführung ist äußerst unsicher, beinahe dilettantisch. Das Papier stammt vom Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts.

[354]) Hans Kneussel gehörte zu den Testamentsexekutoren des Losungschreibers Johann Reinolt, des Schwiegervaters unseres Meisters. Hans Hiltprant ist bekannt aus einem Prozeß, den er mit einem gewissen Jobst Erler i. J. 1510 wegen zweier Gemälde führte, die ein Maler Eduard von Portugal gefertigt hatte. Vgl. Stadtarchiv Litt. 26; fol. 186. Beide waren Genannte des Rates und reiche Bürger.

[355]) J. Schmitz, Denkmalspflege VI 1904; S. 96 mit Abbildungen.

[356]) Schmitz berichtet, daß die Figuren nur teilweise bemalt waren; das Haar war ungefaßt. Heute trägt Maria ein weißes Kopftuch mit gelbem Saum, ein rotes, goldumsäumtes Gewand und einen blauen Mantel mit goldenem Futter. Johannes ist in ein grünes Gewand mit goldenem Saum gekleidet; darüber liegt ein goldener Mantel mit rotem Futter. Schmitz scheint also teilweise die barocken Übermalungen übernommen zu haben; die Köpfe haben durch schwarze Schattierung harte Züge erhalten. In der Literatur werden beide Statuen meist nur kurz im Zusammenhang mit dem Kruzifix von 1520 angeführt (s. u. S. 137) und in das Jahr 1526 datiert. Rettberg, Kunstleben 1854, S. 147, berichtet von Heideloffs dunkelgrünem Anstrich im Jahre 1823. Bode, Plastik 1887, S. 124. Daun, Beiträge, 1903; S. 97. Ders., Veit Stoß, 1906; S. 76. Rathe, Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1909; S. 180 ff. findet im Kopf der Sebalder Maria schematische Starrheit und glaubt an die irrige, späte Datierung.

[357]) Hermann Voß im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen XXIX. 1908; S. 20 ff. Wilh. Vöge, Monatshefte für Kunstwiss. 1911; S. 278 datiert die Figur nach dem angeblich im Jahre 1508 vollendeten Leutschauer Hochaltar in das Jahr 1506.

[358]) Vgl. Vasari, Le Vite dei piu eccellenti pittori etc. Edit. Milanesi I S. 167; abgedruckt bei Voß a. a. O.

[359]) Tonini, Il Santuario della Sma. Annunciata etc. Firenze 1876. Doc. LXIV. S. 125. Seit dem Jahre 1857 steht die Statue weißgestrichen in einer Blendnische ziemlich hoch in der Capella Guadagni links von Giovanni da Bolognas Grab. Höhe nach Dr. Kerns freundlicher Angabe: 1,70 m.

[360]) Voß glaubte „franzese" sei mit dem Wort „franzuoso" identisch.

[361]) Loose, Anton Tuchers Haushaltbuch 1507—1517. Stuttgart 1877, Bibliothek des lit. Ver. Nr. 134, S. 150, und Nürnberg, Stadtarchiv. Konservatorium Bd. 1484 ff. Fol. 156 b.

[362]) Mäßige Abbildung bei Daun, Beiträge 1903; Fig. 63.

[363]) Das Relief ist ganz sinnlos mit einem Predellenrelief der „Grablegung Christi" vom Ende des 15. Jahrhunderts zusammengestellt worden, das nichts vom Stossischen Stile zeigt und die Wappen der Starck und Landauer trägt; links und rechts von dieser Tafel knien ein Johannes d. T. und eine Maria aus einer zerstörten Weltgerichtsdarstellung. Die „Ausführung Christi" ist oben rechts beschnitten; die Breite beträgt 1,20 m, die Höhe 0,30 cm. Lit.: Waagen, Kunstwerke 1843; S. 262. Lotz; 1863. II; S. 330, beschreiben beide Reliefs schon an der heutigen Stelle; offenbar sind sie schon im Jahre 1816 durch Baurat Keim hier befestigt worden. Bergau, Dohme 1878; S. 12 und Veit Stoß o. J. S. 5: schreibt beide, Bode, Plastik 1887; S. 125 mit Recht nur die Kreuztragung dem Veit Stoß zu. Daun, Beiträge 1903; S. 67 und Veit Stoß 1906; S. 73 hält wiederum beide Reliefs für Werke des Stoß und verlegt sie wegen der polnischen Typen in die Jahre des vorübergehenden Aufenthaltes in Nürnberg (1486—88). Dehio, Handbuch. 1908: beide der Art des Veit Stoß nahestehend, wenn nicht direkt aus seiner Werkstatt.

[364]) Josephi, Katalog, 1910; Nr. 264 mit Literaturangabe. Er, sowie Bode, Plastik 1887; S. 125. Daun, Beiträge. 1903; S. 66 und Veit Stoß, 1906; S. 55 (mit Abbildung). H. Weizsäcker, Das Museum. V; S. 15, als Werk des Veit Stoß. Dagegen H. Stegmann, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes. 1905: „Nürnbergisch mit Anklängen an Riemenschneider". Graf Pückler, Kunstchronik N. F. XV. 1904; S. 200 teilt diese Ansicht; glaubt indes irrtümlich an Zusammenhänge mit dem Heinrichsaltar auf der Burg. Das Material der Figur ist Lindenholz; die Länge beträgt 1,61 m, die Höhe 0,40 m.

[365]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 252—254 mit Literaturangabe. Höhe 0,70 und 0,75 m; die Halbfigur ist 0,42 m hoch. Die Hände und Flügel sämtlicher Engel scheinen neu zu sein; Josephi hält zwei der Flügel für alt, doch nicht ursprünglich. Seit dem Frühling 1911 sind die Engel mit der Figur der liegenden Katharina auf meine Anregung hin wieder vereint aufgestellt. Die Beschreibung der ehemaligen Katharinentafel findet sich bei Murr, Merkwürdigkeiten. 1778; S. 288 und 1801; S. 113.

[366]) Nürnbergisches Zion, 1733; S. 120.

[367]) Meine Nachforschungen nach der Familie Furter ergaben, daß diese erst im Jahre 1537 ein Mitglied unter den Genannten des größeren Rates hatte; das Wappen der Familie findet sich erst auf einem Portraitstich des 1594 verstorbenen Wolf Furter; es zeigt einen quergeteilten Schild, der im oberen, goldenen Felde einen schwarzen, wachsenden Ziegenbock, im unteren blaue Tinktur zeigt. Die Helmzier besteht aus einem wachsenden, wilden Mann mit einem Pfeil. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Carbach dieses Wappen kannte und daß die nicht einmal ehrbare Familie Furter um 1500 eine Stiftung mit ihrem Wappen versehen durfte. Vermutlich sah Carbach das Wappen der patrizischen Familie Fütterer, das einen weißen Winkelbalken auf rotem Grund und in den drei Schildecken einen weißen Stern trägt. Die Fütterer hatten in St. Katharina auch ein Fenster mit ihrem Wappen gestiftet (Murr, Merkwürdigkeiten 1801, S. 114). Ihr Name wird wiederholt mit den Furtern verwechselt; z. B. bei Roth, Geschichte der Nürnberger Karthause 1790, S. 141 und in Roths Genanntenbuch 1559. Ein Georg Fütterer, geb. 1438, gest. 1506, besaß von seinen beiden Frauen Barbara Trachtin und Apollonia Ulstädtin (daher die zwei unbekannten Wappen) vier Söhne und sechs Töchter; das würde bis auf eine Tochter der Darstellung des verlorenen Stifterbildes entsprechen. (Obige Nachrichten verdanke ich Herrn Archivrat Mummenhoff und dem genealog. Akt der Familie Fütterer im städtischen Archiv zu Nürnberg.)

[368]) Dörnhöffer, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX. 1906; S. 481. Vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg 1891; S. 120, der seltsamer Weise an den Löffelholzmeister denkt; danach der Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 52 (versetzt die Gemälde in das Jahr 1460!). Dr. Abraham wies mich seinerzeit auf diese Bilder hin.

[369]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 51: „Sandstein 1,77 m hoch, Ende des 15. Jahrhunderts; vermutlich Werkstatt des Veit Stoß". Ich wage nicht zu entscheiden, ob die sitzende Maria mit dem Kinde im Vorrat des bayr. Nationalmuseums, die rechte Hälfte einer Sippendarstellung, unserem Schnitzer angehört; Gesichtstyp, Hände und Gabelfalten sind ähnlich (unbemalt 88 cm hoch, 48 cm breit. Phot. Teufel Nr. 4509). In entfernteren Beziehungen zu dieser Gruppe steht die schöne Madonna mit dem Tetzelwappen an der Tetzelkapelle der Ägidienkirche.

[370]) Der Vertrag ist in Meusels Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts IV. S. 476 und bei Thode, Malerschule von Nürnberg 1891. S. 245, abgedruckt; der Preis betrug 600 fl.

[371]) Waagen, Kunstwerke und Künstler usw. Leipzig 1843; S. 292. J. Sighart, Geschichte der bildenden Kunst im Königreiche Bayern, München 1862; S. 540.

[372]) R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 1886; S. 372 f. W. Bode, Plastik 1887; S. 119. R. Bergau, Veit Stoß o. J. S. 4. Thode, Die Malerschule von Nürnberg 1891, S. 219. Paul J. Rée, Allg. Deutsch. Biogr. Bd. 38. 1893; S. 469 und Bayr. Gewerbezeitung 1894; S. 343. Daun, Beiträge 1903; S. 72 ff. Ders., Veit Stoß 1906; S. 58 ff. Fritz Tr. Schulz, Neuentdeckte Arbeiten des Veit Stoß; in den Mitt. des Germ. Nat.-Museum, S. 93 ff. Dehio, Handbuch 1908: eigenhändig wegen der Vorzüglichkeit seiner Ausführung; tadelt die Komposition und die im Gewande vollkommen verschwindenden Körper. Höhe des gesamten Altares ca. 13 m; Höhe des Mittelschreines 3,80 m; Breite 3,30 m; Predella 0,89 m hoch und 1,70 m breit. Die Bemalung ist modern. Nach Thieme, Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892; S. 155, und Dörnhöffer, Repert. f. Kunstwissensch. XXIX. 1906; S. 481 ff. sind die Gemälde des Altares Frühwerke des Sebastian Daig von Nördlingen; nur die Predella ist von Wohlgemut gemalt.

[373]) Schulz a. a. O. hält das „Pfingstfest" für eigenhändig, das Auferstehungsrelief für Werkstattarbeit; ich konnte einschneidende Unterschiede nicht feststellen. Der heraus-

ragende Kopf des zwölften Jüngers auf dem „Tode Mariä" ist nachträglich eingefügt; vermutlich war die unzutreffende Zahl vor Übernahme des Werkes vom Schwabacher Magistrate beanstandet worden.

[374]) M. v. Rauch, Meister Hans Seyfer, Bildhauer und Bildschnitzer von Heilbronn; in den Monatsheften f. Kunstwissenschaft 1909; S. 520 f.

[375]) Der sitzende Apostel auf dem Marientode vorne links (nach Daun schlafend!) erscheint abhängig von der im Gegensinne entsprechenden Apostelgestalt in der rechten Ecke des Brügger Marientodes von Hugo van der Goes.

[376]) Dörnhöffer, Repert. f. Kunstw. XXIX. 1906, S. 481 hält die Flügelgemälde für Frühwerke des Hans von Kulmbach. Höhe des Schreines 1,75 m, Breite 1,35 m; die Predella ist sehr mäßig gearbeitet und falsch zusammengestellt; die Fassung ist neu. Lit.: Waagen, Kunstw. 1843, S. 248. Nagler, Künstlerlex. Bd. 17. S. 427 als „Veit Stoß". Katalog der hist. Ausst. der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 5 mit Abbildung auf Tafel 367.

[377]) W. Vöge, Zu Veit Stoß. Monatshefte f. Kunstw. 1911; S. 272 u. Tafel 59.

[378]) Sehr grell und dick übermalt; Stücke im Mantel des Johannes ergänzt. Lit.: Lösch, Beschreibung der Kirche St. Jakob. 1824; S. 42. Lotz, 1863, Bd. II: S. 331, als „Johannes und Magdalena erste H. 16. Jahrh. Art des Stoß". Bergau, Veit Stoß, o. J., S. 5: braun gestrichen. Bode, Plastik 1887; S. 124: als Veit Stoß. Rée, Bayr. Gewerbezeitung, 1894, S. 345. Daun, Beiträge, 1903, S. 87 und Veit Stoß, 1906, S. 69. Rée, Führer durch die St. Jakobskirche in Nürnberg, S. 6, Nr. 25: „unzweifelhaft Werkstatt des Veit Stoß".

[379]) Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen; 4. Bd. Berlin 1910; S. 87, Nr. 179 f. 1,34 bzw. 1,35 m hoch; 1905 in München erworben; einige Teile, besonders der Hände ergänzt. Lindenholz mit Spuren alter Bemalung. Die Beziehungen zum Schwabacher Altar, die der Berliner Katalog behauptet, sind recht lose.

[380]) W. Lübke, Geschichte der Plastik. Leipzig 1880; Bd. II, S. 708 schreibt den Altar in der Johanneskirche dem Veit Stoß zu.

[381]) Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen; 4. Bd. Berlin 1910; S. 87, Nr. 181 und v. Oppenheim, Meine Sammlung; T. 15. Slg. Noll, Kat. 1912; Nr. 21.

[382]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 317 als „Veit Stoß" mit Lit. Von derselben Hand stammen eine überlebensgroße Maria und Johannes Ev. von Holz im Münchener Nationalmuseum (Kat. VI; Nr. 674 f.) aus Kloster Rebdorf bei Eichstätt.

[383]) Daun, Beiträge 1903; S. 125 ff. Ders., Veit Stoß 1906; S. 84 ff. Ältere Nachrichten bei Nagler, Kunstbl. 1847; S. 143 f. Ders., Künstlerlex. 1847; Bd. 17, S. 431. Lepszy, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1889; S. 92 ff.

[384]) Die Reliefs dieses Altars wurden im 17. Jahrhundert in einen barocken Aufbau eingesetzt, aus dem sie heute entfernt und auf die südliche Empore geschafft worden sind. Bergau-Dohme, 1878; S. 8 als „Veit Stoß"; ebenso W. Lübke, Gesch. d. Plastik. Leipzig 1880; II. S. 705 und Bode, Plastik, 1887; S. 121. Daun, Beiträge 1903; S. 130 ff. Ders., Veit Stoß, 1906, S. 87 ff. mit Abb.

[385]) Sokolowski, Sprawozdania VII; Sp. LXII. hält die Figur für eine Werkstattarbeit des Veit Stoß und gibt ihre Höhe auf 1,33 m an. Daun, Beiträge 1903; S. 30 mit Abb. findet Beziehungen zum Othmarsaltar in St. Jakob zu Nürnberg. Kopéra, 1907, S. 111 m. Abb. weist auf die Kadolzburger Madonna hin und datiert sie zu früh in das Jahr 1490. Vgl. F. Tr. Schulz, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1906; S. 178. Die Fassung der Madonna ist alt; das blaue Kleid wird von einem goldenen Mantel mit rotem Futter bedeckt.

[386]) Sokolowski, Sprawozdania VII; Sp. 87 u. 175 f. als Stanislaus Stoß. Daun, Beitr. 1903, S. 30 hält die Statue wegen Beziehungen zum späteren, nicht eigenhändigen Othmarsaltar in St. Jakob zu Nürnberg für eigenhändige Arbeit des Veit Stoß. Vgl. Kopéra 1907, S. 84.

[387]) Vgl. Sokolowski, Sprawozdania VII; Sp. 86, hielt den Hieronymus für eine frühe, unvollendete Arbeit des Meisters vor 1485. Daun, Beiträge 1903; S. 28 und Veit Stoß 1906; S. 29 übernimmt diese Ansicht, trotzdem er die Abhängigkeit des dürren Löwen von der Platte des Jagellonengrabes (1492) erkannt hat. Kopéra 1907; S. 84. Die Figur ist 1898 neu bemalt. — Gleichzeitig (um 1510) müssen auch die

Reliefs der Flügel vom Lusiner Altar entstanden sein, die allenfalls an die Madonna von Grybow, weniger an den Stanislausaltar erinnern.

[388]) Vgl. F. Kopéra 1907; S. 70. Angeblich früher als „Wächter am Grabe Christi" unter dem Marienaltar liegend! Bei der Restauration im Jahre 1871 entfernt; dann in der Akademie der Wissensch.; jetzt als Leihgabe im Nationalmuseum. Die Fassung ist alt.

[389]) Krakau, Nat.-Museum. Inv.-Nr. 1574: Christus auf dem Palmesel. Nr. 1575: hl. Barbara von Holz, überlebensgroß. Nr. 1242: Torso eines Kruzifixes. Nr. 1201: Rest einer Sippendarstellung in Gips. Nr. 1576: Johannes und Maria von einer Kreuzigung. Nr. 2072: Auferstandener Christus.

[390]) Kohte, Verz. der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, III. S. 157 und Carl Simon, Denkmalspflege, 1905; S. 32 mit Abb. Die Reliefs vom Hochaltare zeigen die Geburt, Verkündigung und Heimsuchung; der Schrein enthält die Darstellung des Pfingstfestes; vgl. Kohte, a. a. O. S. 198. Abb. 105, 106. Daun, Beiträge, 1903; S. 45.

[391]) Dr. Zebrawski, Mitt. der K. K. Zentralkommission; N. F. VII. 1881; S. 82 ff. Ursprünglich in der ersten Seitenkapelle neben dem Hochaltar; 1767 zerlegt; die Reliefs seitdem im Privatbesitz; das Mittelteil in der Franziskanerkirche. In den Jahren 1859—61 vereinigt und restauriert. Als Werk des Veit Stoß u. a. in „O oltarzu S. Jana Chr. dziele Wita Stwosza w kosc. S. Floryjana na Kleparzu. W. Cicszynie Prochaska." Krakau 1870. Bode, Plastik 1887; S. 127 tritt gegen die Zuschreibung an Veit Stoß mit Recht auf. Daun, Beitr. 1903; S. 141 ff. und Veit Stoß 1906; S. 88 ff. schreibt den Altar irrtümlich dem Stanislaus Stoß zu und datiert ihn mit Recht auf Grund der zugehörigen Flügelgemälde von Hans v. Kulmbach in das Jahr 1518.

[392]) Dr. Victor Roth, Gesch. d. deutschen Plastik in Siebenbürgen. Straßburg 1906; S. 56 ff. m. Abb. Der Altar in Mühlbach (Abb. bei Roth Taf. IX f.) scheint vor 1520 unmöglich und erinnert mehr an Augsburger Arbeiten. Dagegen gemahnen die beiden Johannes in Radeln (Tafel XI) einigermaßen an den Nürnberger Johannesaltar und die Berliner Figuren, soweit Abbildungen eine Vermutung zulassen. Vgl. Anton Száraz in „Archaeologiai ertesitö" XIII; S. 191 f. und F. Riedl, Veit Stoß hazankan in „Budapesti Szemle" 1904; S. 143 ff.

[393]) Sokolowski, Sprawozdania VII. Sp. 213 ff. Jul. Pasteiner, Die Österreich-Ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. V, 4. Heft, S. 120. Daun, Beitr. 1903; S. 104 ff. und Veit Stoß 1906; S. 32 ff. Einzelne Ergänzungen bieten die Mitt. d. K. K. Zentralkommission. 5. Jahrg. 1860; S. 272 ff.

[394]) Ergänzungen zu Dauns Angaben bieten die Mitt. d. K. K. Zentralkommission. 3. Jahrg. 1858; S. 256 ff. und 16. Jahrg. 1871; S. 108 ff.

[395]) Baader, Beiträge II. 1862; S. 25 und Ratsbücher 9; fol. 100 (23. Juni 1509).

[396]) Josephi, Katalog. 1910; Nr. 278 mit ausführlicher Lit.-Angabe. Die Höhe der Figur beträgt 159 cm; das Material ist Lindenholz. Lotz, Kunsttopographie, 1863. II; S. 350 berichtet von einer Jahreszahl 1499, die sich damals an der Statue, angeblich einem Werke aus Krafts Werkstatt, befunden habe. Die Madonna wurde 1893 an ihrem ursprünglichen Standort durch eine Kopie ersetzt.

[397]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 278. P. J. Rée, Mitt. aus dem Germ. Nat.-Museum, 1892; S. 105. Berth. Daun, Beitr. 1903; S. 65 u. a. a. O.

[398]) Ausführlich beschrieben bei Fr. Tr. Schulz in d. Mitt. aus dem Germ. Nat.-Museum, 1908; S. 92 m. Abb. Die Vorderfläche ist gebogen; früher demnach in einen der runden Schiffspfeiler der Kirche des Klosters Langenzenn eingemauert. Vermutlich durch den Einbau des Orgelchores verdrängt, jetzt links vom Choreingang in ein Sakramentshäuschen eingesetzt. Ursprünglich bemalt; die Köpfe sind schlimm beschädigt. Höhe 0,81 m; Breite 0,65 m. Lit.: Dehio, Handbuch 1908: „bedeutsame Arbeit". W. Vöge, Monatsh. f. Kunstw. 1910; S. 242.

[399]) Vgl. Mitt. aus dem Germ. Nat.-Museum 1905; S. 7 m. Abb.

[400]) Kurt Rathe, Ein unbekanntes Werk des Veit Stoß in Wien. In dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch d. K. K. Zentralkommission, 1909; S. 181 ff. u. Tafel XXVII. Holz; etwa 0,80 m hoch.

[401]) Mitt. d. Ver. f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 1. Heft, 1879; S. 98 ff. und Ptaśnik 1910; S. 156, Anm. 5.

[402]) Hampe, Ratsverläſſe I; Nr. 724, 738 u. 1927.

[403]) Hermann Voß im Repertorium f. Kunſtw. XXXI, 1908; S. 528 ff. m. Abb. Nach dem Katalog des South Kenſington-Muſeums: Höhe $8^{9}/_{16}$ inches = 21,75 cm.

[404]) D. v. Schönherr, Geſch. des Grabmales Kaiſer Maximilians I. und der Hofkirche zu Innsbruck; Jahrbuch d. Kunſtſammlungen d. allerh. Kaiſerhauſes, XXI. 1890; S. 140 ff.

[405]) Petz in den Jahrbüchern der Kunſtſammlungen des allerh. Kaiſerhauſes, 1889; Bd. 10. Regeſten Nr. 5781 f., 5787 f., 5793 ff., 5799 ff. und Hampe, Ratsverläſſe, 1006 ff. u. 1016.

[406]) R. Bergau, Zeitſchr. f. bild. Kunſt, XXIII. Leipzig 1878; S. 192 findet im Herzog Sigmund und dem hl. Leopold Züge von Veit Stoß. Vgl. Rée, Allg. Deutſche Biogr. Bd. 36, S. 468.

[407]) Baader I. 1860; Nr. 36. Hampe, Ratsverläſſe, Nr. 1081 u. 1564. Auch die kleine Madonnenſtatue von Stephan Godl am 3. Chorpfeiler links in St. Sebald iſt zu beachten.

[408]) Lindenholz; ca. 95 cm hoch. Moderne, grelle Bemalung; darunter Spuren einer älteren Faſſung. Die Finger der rechten Hand und einige Zehen ſind ergänzt; die Haarlocken der rechten Kopfſeite fehlen; in der Wirbelgegend ein Bohrloch.

[409]) Stadtbibliothek Nürnberg; Manuſkript. Bibl. Will. II; 1395. In St. Jakob zuerſt von Löſch in ſeinem Führer (1825; S. 42) erwähnt.

[410]) Die Familie der Torrigiani wird außer in dem Hausbuch Anton Tuchers (ſiehe Anm. 361) in Nürnberg im Briefbuch des Rates Bd. 125; fol. 74 (1541) erwähnt. Raphael T. verweilt alſo nach der Inſchrift der Statue im Jahre 1516 und nach Tuchers Bemerkung am 1. März 1518 in Nürnberg. Nach freundlichen Mitteilungen des Herrn Dr. Kern erſcheint derſelbe im Januar und Februar 1527 als Prior von Florenz und im Jahre 1531 auf der Wahlliſte für die Badia (J. di San Luigi, Delizie degli eruditi Toscani XXII, S. 312 u. XXIII, S. 100). Dieſer T. iſt vermutlich im Jahre 1480 geboren und nach Milaneſis Vaſari-Ausgabe, Bd. IV, S. 265 ein Vetter des bekannten Bildhauers Pietro Torrigiani, der übrigens auch einen Bruder, namens Raffaello, beſitzt. Raphael T. war im Stadtviertel San Spirito anſäſſig, ſeine Familie hatte eine Kapelle in der Kirche gleichen Namens.

Die Nürnberger Statue wurde von Bode, Plaſtik 1887; S. 125, mit Recht dem Veit Stoß — indes als Reſt einer Kreuzigungsgruppe — zugeſchrieben. Danach: Rée, Führer durch die St. Jakobskirche zu Nürnberg, S. 6, Nr. 21. Daun, Beitr. 1903; S. 149 und Veit Stoß, 1906; S. 91 ſchreibt die Statue ohne jeden Grund dem Stanislaus Stoß zu; ebenſo Dehio, Handbuch 1908.

[411]) S. Anhang II, Nr. 126; über Marx Schön vgl. Gümbel, Repert. XXVII. Er wurde ſchon 1453 als Neubürger aufgenommen; nach Baader im Jahre 1471 und 1479 mit der Verzierung der Jahresregiſter des Rates beauftragt; eine Quittung von ihm im ſtädtiſchen Archiv, Konſervatorium 1484; fol. 49.

[412]) Murr, Merkwürdigkeiten 1778; S. 151 mit vollkommener Beſchreibung der Inſchriften und einer Tafel mit hiſtoriſchen Nachrichten über das Bild, die heute verloren iſt.

[413]) Katalog der Gemäldeſammlung des Germ. Nat.-Muſeums 1909, Nr. 507; auf Goldgrund. Höhe mit Rand 1,02 m, Breite 0,765 m. Rée, Allg. deutſche Biographie, Bd. 36. Leipzig 1893. S. 469.

[414]) Waagen, Kunſtwerke I. 1843, S. 222 und Lotz, 1863 II. S. 347 erwähnen es als reiche, gut angeordnete Arbeit von geringem Werte in der Landauer Zwölfbrüderkapelle. Joſephi, Katalog 1910, Nr. 286: Höhe 165 cm, Breite 170 cm, Lindenholz, mehrfach übermalt. Joſephi hielt den Kruzifix irriger Weiſe für zugehörig; mir ſcheint es dagegen die Arbeit eines unbekannten Nürnbergers um 1500. Mehrere Hände ſind neu; die Attribute fehlen teilweiſe. Über das Ikonographiſche der Darſtellung vergl. Beiſſel, Zeitſchr. für chriſtl. Kunſt XIII. Jahrg. 1900, Sp. 36. — Der Stifter Anton Tucher iſt 1458 geboren und am 25. April 1524 verſchieden.

[415]) Der innere Durchmeſſer des Kranzes ergibt eine Höhe von 120 cm, bei einer Breite von 82 cm. Das entſpricht gut den Maßen des Gemäldes (1,02 m Höhe, bei 0,765 m Breite). Die Darſtellung der Waffen Chriſti in Verbindung mit dem Roſenkranz iſt auch ſonſt in

Nürnberg beschrieben; in der Predigerkirche sah Joh. J. Schwarz im Jahre 1737 eine Maria im Rosenkranz mit Engeln samt den Leidenswerkzeugen, auf den Flügeln waren Kaiser und Könige und viele Geistliche abgemalt. Einer dieser Flügel mit zahlreichen betenden Geistlichen aus der Schule des Wohlgemuth findet sich noch heute in St. Lorenz. Führer Nr. 9. Er stimmt indes weder zeitlich, noch in den Maßen, 1,72 m hoch und 0,68 m breit, mit unserem Rosenkranzrahmen überein.

[416]) Am ausführlichsten bei Fr. T. Schulz: „Ein Lied auf den Englischen Gruß des Veit Stoß usw.," in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 15. Heft, 1902, S. 186 ff. Dort auch einige historische Literatur. Das Werk wird stets als Hauptwerk des Veit Stoß genannt: Neudörfer-Lochner S. 84. Sandrart, Teutsche Akademie 1675, II. S. 230. Doppelmayr, Hist. Nachrichten usw. 1730, mit schlechtem Stich S. 192 und Tafel III. Würffel, Diptycha Eccles. Laurent. Nürnberg 1756 S. 17. Murr, Journal zur Kunstgesch. 1776, II. Bd. S. 51 ff. Derselbe, Merkwürdigkeiten 1778, S. 308 ff. sah noch acht schwebende Engel im Kranze. Roth, Nürnberger Taschenbuch II. 1812, S. 135 f. Neues Taschenbuch 1819, S. 35. Ebenda I. 1829, S. 37. Hilpert, St. Lorenz 1831; S. 22 f. Der Sammler für Kunst und Altertum in Nürnberg III. S. 55 ff. M. M. Mayer, Anzeiger für Kunde des Mittelalters 1832, S. 109 f., Waagen, Kunstwerke 1843, S. 244, erwähnt die Beziehungen zu Dürer. Nagler, Künstlerlex. XVII. S. 428. Rettberg, Briefe, 1846, S. 115 ff. Derselbe, Kunstleben, 1854, S. 145 ff. Lotz, Kunsttopographie, 1863, Bd. II, S. 334, mit Literaturangabe. Matth. Bersohn, O Wicle Stwoszu i o jego rzezbie „Pozdrowienie anielske" Warschau 1870. Bergau-Dohme, 1878, S. 13, erwähnt einen verwandten Kranz in Riemenschneiders Art zu Volkach bei Schweinfurt und beanstandet ohne Grund die jetzige Anordnung der sieben Reliefs. Ders. Veit Stoß v. J. S. 11. Lübke, Gesch. der Plastik 2. Bd, 1880, S. 706. Bode, Plastik, 1887, S. 124. Rée, Bayrische Gewerbezeitung, 1894, S. 345. Daun, Beiträge, 1903, S. 81 ff. Derselbe, Veit Stoß, 1906, S. 66 ff. P. J. Rée, Wanderungen, S. 20. Dehio, Handbuch 1908. Die Rechnung bringt erstmalig W. Loose, Anton Tuchers Haushaltungsbuch, Bibl. d. Lit. Ver. in Stuttgart Nr. 134; 1877, S. 144 ff. Über das Osiandermärchen vergl. Loose und Mummenhoff, Allg. deutsche Biographie, Bd. 38, S. 762. Zu den bei Schulz a. a. O. gesammelten histor. Nachrichten ist hinzuzufügen, daß Roth und Hilpert a. a. O. von einer Vergoldung im Jahre 1612 berichten. Die Überführung aus der Lorenzkirche auf die Burg erfolgte im Juli 1811. 1825—26 wurde das total zerbrochene Werk von dem Bildhauer Rottermund zusammengesetzt und neu bemalt. Doch entspricht die Anordnung dem Zustand, den der Stich bei Doppelmayr zeigt; nur die eiserne Krone ist vor 1825 verkauft worden. Von den Farben einer älteren, aber nicht der ursprünglichen Bemalung berichtet Schulz a. a. O. an der Hand eines Liedes vom Jahre 1614.

[417]) Über den alten Zustand können wir aus den Stichen bei Doppelmayr 1730, Tafel III und einem sehr mäßigen Blatte von J. Simon Sievers (1826) einiges entnehmen. Die Maße betragen nach Murr: Höhe des Kranzes: 13 Schuh (3,93 m), Breite 11 Schuh (3,32 m); die Figuren der Maria und des Gabriel messen etwa 7 Schuh (2,11 m).

[418]) Es ist nicht uninteressant, den Wandel der Einschätzung des „Englischen Grußes" in der Literatur zu verfolgen: Murr nennt ihn vortrefflich; Waagen bewundert die sorgfältige Durchbildung, Rettberg die Reliefs der Umrahmung als das Schönste, was Stoß geschaffen habe; Nagler findet in den Köpfen weder schöne Form, noch edlen Ausdruck; Bode rühmt die originelle Auffassung und die großartig wirkende, dabei klare Gewandung; dennoch fehle der Maria die Empfindung, der Komposition die Größe. Das Urteil wiederholt Daun; die Wirkung sei mehr eine dekorative; besonders tadelt er die kleinlichen Medaillons. Jedenfalls ist es das Werk des Veit Stoß, welches sogar klassizistische Zeiten so hoch schätzten, daß sie es von seinem hohen Aufstellungspunkt entfernten; als man es später in die Lorenzkirche zurückbrachte, zerbrach es vollkommen durch leichtfertige Befestigung. Erst Campes romantischer Begeisterung ist die Restauration des Werkes zu verdanken, die den ursprünglichen Eindruck natürlich stark verändern mußte.

[419]) J. G. Doppelmayr, Histor. Nachricht von Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730, S. 191. Murr, Merkwürdigkeiten 1801, S. 66.

[420]) Josephi, Katalog 1910, Nr. 316 Lindenholz. Körperlänge 2,04 m, Spannweite zirka 1,95 m. Bis zum Jahre 1898 braun übermalt in der Hofhalle des hl. Geistspitals in Nürnberg; dort beschrieben von Lösch, Sämtliche protestantische Kirchen Nürnbergs . . . mit ihren plastischen Werken. 1836, S. 23. Manuskript; Bibliothek des Germ. Museums Nr. 20670. Bode, Plastik 1887, S. 124 rühmt es als vortreffliches Spätwerk. Daun, Beiträge 1903, S. 96. Derselbe Veit Stoß 1906, S. 76.

[421]) Herm. Voß, Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen; Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXIX, 1908, S. 28 f. Das Kreuz soll 1561 in der Kirche S. Salvatore al Monte in Florenz gestanden haben. Später ist es nach Ognissanti übertragen worden. Voß tadelt die horizontale Führung der Rippen, einen anatomischen Fehler. Die Bemalung ist alt; das Längenmaß, welches ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Kern verdanke, beträgt 1,73 m.

[422]) Lindenholz mit Resten alter Fassung unter einer neueren Bemalung. Höhe etwa 1,04 m; die Finger sind großenteils weggebrochen. Vielleicht erst im 19. Jahrhundert hier aufgestellt, da es die ältere Literatur nicht erwähnt. Nur Direktor Reindel beschreibt es unter den „Plastischen Werken in dem Schlosse auf der Burg usw. 1836." Bibliothek des Germ. Museums Mskr. 20670. Der Faltenstil erinnert einigermaßen an die Dormitzer Reliefs oder die Verkündigung vom Welseraltar in der Frauenkirche, beides späte Schulwerke.

[423]) Kohlezeichnung auf grobem, gelbem Papier. Höhe 0,31 m, größte Länge 0,80 m; mit falschem Dürermonogramm. Der Coburger Arm mißt bis zur Mitte des Biceps zirka 72 cm; der Kruzifix aus der Spitalkirche nur 59 cm.

[424]) „Unnderweißung der proportzion . . . durch Ehrhart schon von Norennberg . . . in den druck gebracht 1540." Im Jahre 1543 wurde das Buch neu aufgelegt.

[425]) Nach J. Schmitz, Die Denkmalspflege, 1904, S. 131 fand sich im Innern des Kruzifixes ein Schriftstück mit der Aufschrift, die ich in Anhang II, Nr. 131 abdrucke. Der Stifter, Niklas Wickel, der am 27. Juli 1520 das Kruzifix aufrichten ließ, war Genannter des größeren Rates. Es ist das Kruzifix, welches nach der Notiz in der Campeschen Neudörferausgabe i. J. 1663 von der Empore der Frauenkirche in den Barockaltar der Sebalduskirche übertragen wurde, den Georg Wirsching aus Neumarkt fertigte; s. o. Anm. 331. Dieselbe Nachricht findet sich im „Nürnbergischen Zion," 1733, S. 7 und bei Murr, Merkwürdigkeiten 1778, S. 43. Nach Schmitz, Die Denkmalspflege VI, 1904, S. 96 trug das Kruzifix unter dem braunen Überzug Heideloffs barocke Bemalung, das Lendentuch zeigte Glanzvergoldung auf Poliment; die Tränen waren pastos aufgekittet. Heideloff hatte im Jahre 1823 den barocken Altar beseitigt und einen neugotischen mit der alten Mittelgruppe ausgestattet; neuerdings hat Schmitz den jetzigen Altartisch aufgestellt und das Kruzifix in aufdringlicher Weise neu bemalt. Auf der Rückseite der Inschrifttafel des Kreuzes findet sich nach Schmitz die Aufschrift „1520". Lit.: Roth, Taschenbuch II. S 93. Neues Taschenbuch II. Teil, Nürnberg 1822, S. 150. Sammler für Kunst und Altertum I, 1824, S. 49 ff. mit Stich nach dem Heideloffschen Altare. M. M. Mayer St. Sebald 1831, S. 33, Nr. 41. Rettberg, Briefe 1846, S. 117. Nagler, Künstlerlexikon XVII. 1847, S. 428. Lotz, 1863, II. S. 342. Bergau-Dohme, 1878, S. 12. Derselbe Veit Stoß o. J. S. 5. Bode, Plastik 1887, S. 124. Alle glaubten fälschlich das von Neudörfer erwähnte Sebalder Kruzifix zu sehen und setzten es nach der Notiz in späteren Handschriften in das Jahr 1526. Lübke, Geschichte der Plastik II. 1880, S. 708, glaubt auf Grund dieser Datierung nicht mehr an die Eigenhändigkeit, da Stoß damals 88jährig gewesen sei. Daun, Beitr. 1903. S. 96 f. Hampe, Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Heft 17, 1906, S. 275. Fr. T. Schulz, Mitt. d. Germ. Nat. Museums 1908, S. 96 f.

[426]) Lochner, Die noch vorhandenen Abzeichen Nürnberger Häuser, 1855, S. 3, Nr. 8, berichtet, daß das Haus S. 311 früher in Scheidlinschem Besitz, dann in Thonischem Besitz war. Bode, Plastik 1887, S. 127, als eigenhändige Arbeit. Sandstein; mit grauer Ölfarbe teilweise überstrichen. Höhe etwa 1,80 m. Rée, Allg. deutsche Biographie Bd. 36. 1893, S. 470: Stoßartig.

[427]) Vergl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1110 (12. November 1517). Dehio, Handbuch 1908: „1519". Genauere Daten und archivalische Nachrichten über den architektonischen und plastischen Schmuck der Sakristeitür konnte ich nicht auffinden.

[428]) Auf drei Konsolen stehen vor diesem Erker der Schmerzensmann, links die Maria und rechts Johannes Ev. — Holz, unbemalt.

[429]) Etwa 1,50 hoch. Holz, unbemalt.

[430]) Andreas Stoß' Leben wird unten, Anm. 471, eingehender besprochen werden.

[431]) Die Skizze im archäologischen Institut der Krakauer Universität trägt auf der Rückseite die alte Aufschrift „Altar vom Kalenberg in der obern Pfarre zu Bamberg von Veit Stoß; das Hauptbild und die zwei Türen sind noch in dieser Kirche", außerdem den Ausschnitt aus „Alumüllers Auktionskatalog Nr. 1787" als: „Veit Stoß, Geburt Christi, Fol. vorzügliche Federzeichnung". In dieser Auktion vermutlich für die Sammlung des Fürsten Czartoryski erworben. Durch Professor Sokolowski in das Institut überführt. Maße 450 : 320 mm; Federzeichnung in derben, hellbraunen Konturen, offenbar mit der Rohrfeder ausgeführt. Die Publikation des Blattes wurde von Professor Sokolowski jahrelang verhindert; erst nach der Veröffentlichung der Zeichnung in den Sitzungsberichten der Krakauer Akademie (Sprawozdania Komisyi hist. sztuki, 1912) wurde dem Verfasser durch freundliche Vermittelung des Herrn von Tomkowicz diese Veröffentlichung ermöglicht. Kurz erwähnt ist die Krakauer Skizze bei Daun, Beiträge 1903, S. 89; Veit Stoß 1906, S. 71. Lepszy, Krakau (Berühmte Kunststätten) 1906, S. 81.

[432]) Der Mittelschrein ist 3,50 m hoch und 2,90 m breit; die Flügel messen je 1,45 m in der Breite. Am Schlußstein eines Bogens bezeichnet. (Siehe S. 139.) Die Rahmen der Flügelreliefs, ebenso die faßreifenartigen Bänder in den oberen Ecken sind nicht ursprünglich. Augenblicklich ist der Altar rechts von der Westtür an der Stelle angebracht, wo ihn Schellenberger beschrieb. Lit.: A. A. Schellenberger, Geschichte der Pfarre zu Unserer lieben Frauen in Bamberg. Bamberg, 1787, S. 59 mit Stich von J. C. Weinrauch, als Werk Dürers oder des Veit Stoß. C. G. von Murr, Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799, S. 148 mit Angabe des Monogrammes, glaubt weder an Dürer noch Stoß. Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes, München 1833, I, Nr. 3270; Waagen, Kunstwerke 1843, I, S. 87, erkennt die Zusammenhänge mit dem „Englischen Gruße" und Dürers Einflüsse. Nagler, Künstlerlexikon, XVII, S. 427: seit Brulliot als Werk des Veit Stoß. Ebenso Rettberg, Briefe 1846, S. 117. Nagler, Kunstbl. 1847, S. 143. R. Bergau, Dohme 1878, S. 4 und 21: „nicht von Stoß, müßte Frühwerk sein." Derselbe, Veit Stoß o. J. S. 14. Bode, Plastik, 1887, S. 126. P. J. Rée, Allg. Deutsche Biographie Bd. 38. 1893, S. 470. Derselbe, Bayr. Gewerbe-Zeitung 1894, S. 345. Daun, Beiträge 1903, S. 87 ff. Derselbe, Veit Stoß 1906; S. 69 ff. Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 8, bezweifelt die Zugehörigkeit der kleinen, anbetenden Apostelfiguren und hält sie mit Recht für Teile einer „Himmelfahrt Mariä". Fr. T. Schulz, Mitt. aus dem Germ. Nat. Museum 1908, (mit Nachbildung des Monogramms), S. 92 und 97. Zahlreiche Teile sind bestoßen; das Gewand der Maria ist sehr beschädigt; der Jesusknabe und die Zither des knieenden Engels fehlen; namentlich die Hände der Mittelgruppe sind zerbrochen.

[433]) Pfarrvertrag der oberen Pfarrkirche in Bamberg v. 1646. Vgl. Schellenberger, a. a. O.; S. 110.

[434]) Nagler, Künstlerlexikon 17. Bd., 1847, S. 427.

[435]) Die Notiz bei Neudörfer wird von Sandrart und Doppelmayr, später auch von Murr, Journal f. Kunstgesch. 1776, II, S. 51, abgedruckt; letzterer beschreibt in seinen Merkwürdigkeiten 1778, S. 323 einen Altar mit Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, dessen Flügel Heiligenbilder vor Dürers Zeit trugen, als das Werk des Veit Stoß. Bei dem Abbruch des Langhauses der Salvatorkirche im Jahre 1817 ging dieser Altar verloren.

[436]) Lindenholz. Der einst vergoldete Mantel mit punzierten Säumen, überhaupt die alte farbige Fassung, ist durch einen braunen Anstrich verdeckt. Höhe 1,30 m. Ursprünglich am 2. Pfeiler des Schiffes der Frauenkirche rechts aufgehängt, vergl. die Ansicht der Marienkirche von J. U. Krauß (1696). Nach Lösch, St. Jacob 1825, S. 39 f. durch Heideloff im Jahre 1824 in einen Altar der Dilherrkapelle hineingestellt, aus dem vorher die Heil. Wolfgang, Leonhard und ein Bischof, jetzt an den Schiffspfeilern der Jacobskirche, entfernt wurden. Bergau, Veit Stoß o. J., S. 5. Bode, Plastik 1887,

S. 125. Lübke, Geschichte der Plastik 1880, II. Bd., S. 708, als Arbeit des Veit Stoß; ähnlich P. J. Rée, Führer durch die St. Jacobskirche, S. 5, Nr. 15. Daun, Beitr. 1903, S. 84, hält irriger Weise die Flügelgemälde für Werkstattarbeiten des Veit Stoß. Derselbe, Veit Stoß 1906, S. 69. Dehio, Handbuch 1908: vielleicht eigenhändig. Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 41.

[437]) Photographie im Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin. Maße: 1,65 m hoch, 0,45 m breit. Meine Nachforschungen nach dem Käufer der Statue blieben ohne Erfolg.

[438]) Bergau, Dohme 1878, S. 11, als Reste des Hauptaltars der Aegidienkirche, der indes schon im Jahre 1696 verbrannt ist. Lübke, Geschichte der Plastik 1880, II, S. 708, als „Veit Stoß". Ebenso Bode, Plastik 1887, S. 125: denkt an die Culemannsche Verkündigung. Daun, Beiträge 1903, S. 70 und Veit Stoß 1906, S. 56, als eigenhändige Arbeit um 1503. Dehio, Handbuch 1908 als Arbeit des Schnitzers der Verkündigung unter der Kanzel der Frauenkirche. Die Bemalung ist neu; Maße je 1,20 m hoch, 1,14 m breit.

[439]) Bergau-Dohme, 1878, S. 11. Reste eines Altares aus einer Nürnberger Kirche, später im Besitz des Senators Culemann in Hannover. Derselbe, Veit Stoß o. J. S. 6 und W. Lübke, Geschichte der Plastik 1880, II., S. 708: aus der Sammlung Lindner in Leipzig stammend. Bode, Plastik 1887, S. 125: verwandt den Reliefs in der Aegidienkirche. Daun, Beiträge 1903, S. 90 und Veit Stoß 1906, S. 74 f.: Zeit des Bamberger Altares. Maße: je 0,94 : 0,64 m; Farbspuren sind nicht mehr erkennbar.

[440]) Ausführlich besprochen von Fr. T. Schulz in den Mitt. des Germ. Nat. Museums 1908, S. 98 ff. Er beschreibt vier Reliefs, eine Geburt Mariä, Verkündigung, Anbetung des Kindes und die Anbetung der hl. drei Könige. Die Höhe der einzelnen Tafeln beträgt je 0,93 bis 0,95 m, ihre Breite 0,73 bis 0,74 m. Die Bemalung und Vergoldung ist neu. Schulz glaubt, die Tafeln seien beschnitten; doch entspricht die üble Gepflogenheit Füße und Gewandenden wegzuschneiden den Reliefs vom Schwabacher Altar. Auch die anscheinend zugehörigen Gemälde, eine „Verkündigung des Engels an Joachim" und die „Begegnung Joachims unter der goldenen Pforte" in der Kirche zu Dormitz halte ich nicht für beschnitten; es sind dies mäßige Arbeiten der Dürerschule (je 1,05 m hoch und 0,74 m breit). Schulz glaubte irrtümlich eigenhändige Arbeiten des Veit Stoß gefunden zu haben und setzte sie in das Jahr 1520; das Material ist Lindenholz. Vergl. Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 37 f. W. Vöge, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, S. 242: als stoßartige Arbeiten.

[441]) München: Gotische Altertümer des bayer. National-Museums, Baukunst und Bildnerei 1896, Nr. 1157. Lindenholz, bemalt, 0,83 m hoch und 0,66 m breit; sehr beschädigt.

[442]) Josephi, Katalog 1910, Nr. 301.

[443]) Jetzt verschollen. Auf einem Rahmen, der einen Marientod aus der Dürerschule (datiert 1521) umschloß, waren 12 geschnitzte Reliefs aus der hl. Geschichte angebracht, umrankt von den Halbfiguren einer Wurzel Jesse. Der obere Abschluß wurde durch einen Halbkreisbogen gebildet, auf dem zwei Engel, entsprechend dem Landauerrahmen, saßen. Der Rahmen war in der alten Fassung erhalten; seine Höhe betrug etwa 2,90 m; die Breite etwa 1,50 m. Eine Photographie vom Jahre 1867 findet sich bei den Pfarrakten, in denen der Rahmen als Werk des Veit Stoß aufgeführt ist. Vgl. Erdinger, Tabellarisches Verzeichnis der plastischen Denkmäler des Rezatkreises 1836; Bibl. d. Germ. Museums; Ms. 20670.

[444]) Lösch, St. Jakob 1825; S. 331. Rettberg, Briefe 1846; S. 74. Bode, Plastik 1887; S. 128 f. denkt an die Nürnberger Madonna im Germ. Museum. Daun, Beiträge 1903; S. 160.

[445]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 273. Sechs Reliefs im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin besprochen in „Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen", 4. Bd. 1910; Nr. 173 bis 178. Ein Relief nach Bergau, Dohme 1878; S. 12 und Veit Stoß o. J. S. 13 in Regensburger Privatbesitz. Von einer urkundlichen Beglaubigung für Stoß, auf die Bode, Plastik 1887; S. 122 sich beruft, findet sich nichts. An Literatur ist neben den von Josephi angeführten Quellen Folgendes nachzutragen: W. im Kunstbl.

1846, S. 207. W. Vöge, Monatshefte f. Kunstw. 1910; S. 242 f. weist das von Daun als Teil des Werkes erwähnte Relief mit der „Erscheinung Christi" im Berliner Museum (Katalog 1910, Nr. 185) als eine Kopie nach dem Holzschnitt Dürers B. 46 nach und spricht sich mit Recht gegen die Zugehörigkeit der kleinen Tafel aus.

[446]) Murr, Merkwürdigkeiten 1778; S. 355: „eines Veit Stoßens würdig". Auf den Außenseiten der Flügel ein „Eccehomo" und eine „Schmerzensmutter" in der Art des Wolf Traut. Roth, Nürnberg. Taschenbuch 1812, II.; S. 163. Bergau-Dohme 1878; S. 11: „Veit Stoß". Die Figur Christi auf dem Relief der „Erscheinung vor Maria Magdalena im Garten" ist dem Holzschnitt Dürers, B. 46, ziemlich ähnlich; die Anordnung der Komposition erinnert an den rechten Außenflügel des Altares zu Ober St. Veit bei Wien.

[447]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 321—323. Alle zeigen Beziehungen zur Rosenkranztafel. Der von Josephi als „Johannes" bezeichnete Heilige scheint trotz der fehlenden Attribute den Heiligen Sebastian darzustellen; das Lamm ist ein gemeinsames Symbol aller Märtyrer. — Verwandtschaft mit Schulwerken dieser Art besitzt eine kleine Gruppe der Anna Selbdritt in Szydłow (Galizien). Sokolowski, Sprawozdania VII, Sp. 141, Figur 18.

[448]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 269. Der braune Ölfarbenanstrich ist nunmehr abgenommen, und die Bemalung aufgefrischt. Ursprünglich wohl nicht, wie Josephi glaubt, in der Walpurgiskapelle auf der Burg, sondern nach Reindel, Plastische Werke in dem Schlosse auf der Burg usw. 1836 (Bibl. d. Germ. Museums, Ms. 20670) bis 1809 in der Dominikanerkirche; dann auf der Burg. Auch der Sammler für Kunst und Altertum, Heft 3, 1826; S. 49 behauptet, das Werk stamme aus der Dominikaner- oder Katharinenkirche. Die von Josephi erwähnte Inschrift „Hanns Heberlin von Augsburg" auf der Rückwand des Schreines bezieht sich auf einen Maler, der im Jahre 1514, 1518 und als ausgewandert im Jahre 1521 in Augsburger Archivalien erwähnt wird. Die Zuschreibung an Veit Stoß findet sich zuerst im Sammler a. a. O.

[449]) Bergau-Dohme 1878; S. 13 und Daun, Beiträge 1903; S. 69: Veit Stoß. (Lochner), Abzeichen 1855; S. 11, Nr. 24.

[450]) Lösch, St. Jakob 1825; S. 42 f. bemerkt, daß der Altar neu gefertigt sei; die Flügel von Heideloff gemalt. Damals stand die Maria noch zwischen dem Bischof, in dem Lösch den hl. Rupertus erblickt, und der hl. Walpurgis; der nicht zugehörige Aufsatz stamme aus der Predigerkirche. Bergau, Veit Stoß o. J. S. 5. Bode, Plastik 1887; S. 125 findet Beziehungen zur Rosenkranztafel. Daun, Beiträge 1903; S. 85 und Veit Stoß 1906; S. 69. Dehio, Handbuch 1908: „vielleicht eigenhändig". Rée, Führer durch St. Jacob; S. 7, Nr. 30.

[451]) Münchener Jahrbuch 1910, 2. Halbband; S. 275 mit Abb. 2 u. 4. Die Eichstätter Reliefs sind je 0,71 m hoch und 0,58 m breit; sie tragen noch Spuren des abgelaugten Kreidegrundes.

[452]) Daun; Eine unbeachtete Arbeit des Veit Stoß im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen, XXI. 1900; S. 189 ff. m. Abb. Ders., Beiträge 1903; S. 92 und Veit Stoß 1906; S. 72 ff. W. Vöge, Monatshefte f. Kunstw. 1910; S. 242 glaubt an diese Zuschreibung. Josephi, Katalog 1910; S. 156: vielleicht Spätwerke des Meisters der Rosenkranztafel. Der neue Führer des Münchener Nat.-Museums denkt an mittelfränkischen Ursprung. Vgl. Katalog des Münchener Nat.-Museums VI. 1896, Nr. 1265—70: Die Tafeln sind in Lindenholz geschnitzt; Maße 0,253 m : 0,179 m. Auf der Tafel mit der Darstellung des 6. u. 7. Gebotes findet sich die Jahreszahl „1524".

[453]) Röttenbeck, Monumenta Ecclesiast. Imperialis Rei publicae Noribergensis 1622; Nürnberg, Stadtbibl. Ms. Bibl. Will. II, 1352. Jakob Welser starb am 10. Febr. 1541.

[454]) Schinnerer, Die christliche Kunst 1909/10, VI., S. 335 erkannte diese Reste auf Grund eines im Dresdener Kupferstichkabinett erhaltenen, gezeichneten Entwurfes.

[455]) Nach Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1729 wurde am 9. Oktober 1529 das Marienbild in der Frauenkirche der Abgötterei halber entfernt. Erst 1532 verbot man Stoß den Verkauf seiner Heiligenbilder in der Kirche.

[456]) Beschreibung und Geschichte sämtlicher Kirchen, Kapellen der Stadt Nürnberg, 1690 bis 1719. Ms. Bibl. des Germ. Museums, Nr. 7208, S. 115: „An diesem ansehnlichen, hohen Altar ist zu sehen zu oberst ein Kindlein, welches ein Kreuz hält,

neben diesem auf jeder Seite ein Meerfischlein mit einem krummen Schwanz, darauf reuten Engelein; besser herabwärts, nämlich neben dem hl. Geist und Glas auf jeder Seite ein halbleibig Engelein mit krumme Schwänzen oder Zierrath auf dem anderen Postament sitzend oder aufruhend. Noch weiter herab neben den Kindlein, so das Thumerische Wappen halten, neben ihm auf jede Seiten ein krummes Delphin oder Meerfischlein, und, wo die kleinen runden Bogen aufstehen oder ruhen, auch ein krummes Fischlein, den krummen Schwanz hinaufwärts kehrend." Nürnbergisches Zion 1733, S. 42. Murr, Merkwürdigk. 1778; S. 137: „der Hauptaltar hat vortreffliche Kunststücke und ist mit gedoppelten Flügeln verwahret. Die Gemälde sind von sehr alten Meistern. Die ersten, zween Flügel. Außen. Der eben vom Kreuze abgenommene Leichnam Jesu liegt vor Marien. Inwendig. Am rechten Flügel: die Geburt Johannis. Am linken Flügel: die Darbringung im Tempel. Die oberen Gemälde sind auch sehr fleißig gemalt. Gemälde der inneren Altarflügel. Inwendig an den zu rechten .... die drei Weisen aus dem Morgenlande .... die Ausgießung des hl. Geistes. In der Mitte stehet das vortreffliche Marienbild von Veit Stoß. Herr Jacob Welser hat es 1504 gestiftet. Inwendig an den Flügeln zur linken Seite. Oben: die Auferstehung des Heilandes. Unten: die Krönung Mariens. Außen sind auf beiden Altarflügeln Heilige gemalet, deren einer in einem Buche lieset, vor welchem eine Königin mit einem Scepter knieet. Unter dem Stossischen Marienbilde sieht man das Leichbegängnis Jacobs (wie ich vermute) von Hans Kulmbach." Murr, Merkwürdigk. 1801, S. 90. Ders., Beschreibung der Marienkirche. Nürnberg 1804: S. 7: „Oben sind drei gewölbte Bogen; der mittlere ist sehr hoch. Auf diesem stehen Maria und Joseph, zwischen ihnen ist das Jesu Kind in der Krippe; in dem kleineren Bogen zur rechten Hand ist die hl. Jungfrau und Elisabeth. In dem Bogen der linken Hand ist der Englische Gruß. (Diese Reihenfolge entspricht nicht dem Kraussischen Stiche von 1696.) Zu oberst ist in einem sehr großen, roten Glase der hl. Geist in Taubengestalt herabfliegend vorgestellt." Roth, Nürnb. Taschenbuch 1812; II. S. 156.

[457]) Das Portal ist törichter Weise im Jahre 1885 zerstört. Abb. Nürnberger Motive. 1. Heft, Tafel 25.

[458]) Vgl. Rettberg, Briefe 1846; S. 114. Lotz, II. 1863; S. 330. Holland, Deutsche Charakterbilder, München 1864; S. 123. Bergau, Veit Stoß o. J.; S. 5. W. Lübke, Gesch. d. Plastik 1880; II. Bd., S. 706. Bode, Plastik 1887; S. 116: bezweifelt die Richtigkeit der Reindelschen Angabe und hält die Konsole für zugehörig. Ebenso: Daun, Beitr. 1903; S. 46 und Veit Stoß 1906; S. 46. Nach Heideloff, Plastische Werke in der Frauenkirche 1836 (Bibl. d. Germ. Museums, Ms. 20670): i. J. 1815 neu gestrichen; ein Werk Sebald Schonhofers.

[459]) Lindenholz; alt bemalt; die Engel tragen goldene Hemden; der Halbmond ist silbern. Drei Flügel der Engel fehlen. 0,45 m hoch); 1,05 m breit.

[460]) Bode, Plastik 1887; S. 119: Art der Werkstatt Wolgemuths. Daun, Beiträge 1903; S. 71 als Veit Stoß. Dehio, Handbuch 1908: „an Veit Stoß gebildeter Unbekannter".

[461]) Nach Josephi, Katalog 1910; Nr. 296 f. mit Abb.: Werkstatt d. Veit Stoß; verwandt der Verkündigung unter der Kanzel der Frauenkirche. Die Bemalung ist alt. Maria ist 0,945, Joseph 0,98 m hoch.

[462]) Lösch, St. Jacob 1825, S. 40: Martha und Magdalena. Lübke, Gesch. der Plastik 1880; II. Bd., S. 708: die Maria ein echter Gedanke des Veit Stoß. Bemalung neu; Maria ist 1,28, Elisabeth 1,36 m hoch.

[463]) Josephi, Katalog 1910; Nr. 277: Veit Stoß? Josephi weist mit Recht auf die Verwandtschaft der Leuchterengel, mit dem Verkündigungsengel unter der Kanzel der Frauenkirche hin. Im Ganzen finden sich also 19 derartige Engel, davon 11 alte und 7 nachgefertigte auf dem Kaffgesims des Chores der Frauenkirche.

[464]) Bisher: München; Alte Pinakothek, Katalog 1908, Nr. 258 f. (2,41 m hoch, 1,22 m breit). Seit 1911 im Germ. Museum als „Art des H. S. Lautensack?" Nr. 886f. 1810 sollen sich die Flügel auf der Burg zu Nürnberg befunden haben.

Die „Ausgießung des hl. Geistes" ist nach Dürers Holzschnitt B. 51, die „Auferstehung Christi" nach dem Holzschnitt B. 15, die „Krönung Mariae" nach dem Holzschnitt des Marienlebens B. 94 im Wesentlichen getreu kopiert. Für die Fenster in St. Rochus vgl. Schinnerer, Die christl. Kunst 1909/10. VI. S. 334.

[465]) Katalog der Gemäldegalerie des Germ. Museums 1909, Nr. 187 f. (2,41 m hoch, 1,20 m breit); früher auf der Burg im Gang neben dem Gemäldesaal; vgl. Waagen, Kunstw. 1843, S. 167. Lotz, II. 1863; S. 346. Die Beweinung trug damals die (nachträglich aufgemalte) Jahreszahl 1504. Hier sind die Entlehnungen aus Dürer weniger auffällig; die linke Gruppe des Tempelganges Mariä entspricht dem Holzschnitt des Marienlebens B. 81; die Begegnung Joachims und der Anna mahnt etwas an den Holzschnitt B. 79; eine Mädchenfigur auf der Geburt Mariä erinnert an das Mädchen mit der Nürnberger Haube auf einem Blatte des Marienlebens (B. 82).

[466]) Leo Bär, Die Eva des Veit Stoß in der „Kunstchronik" 1905, 16. Jahrg. N. F., S. 257 ff. Gute Abbildung bei Michel; Gazette des Beaux Arts XXIX. 1903; S. 371. Daun, Veit Stoß 1906; S. 67 stimmt Bär bei. Dagegen zweifelt Hampe, Monatshefte zur Kunstw. Lit. 1906; S. 65. Mit eingehender Begründung abgelehnt durch W. Vöge, Monatshefte f. Kunstw. 1910; S. 242. Die Statue wurde im J. 1903 von dem Kunsthändler Brauer um 20000 Fr. für den Louvre erworben; 1901 bei Lämmle in München. Photographie vor der Ergänzung im Besitz des Berliner Kaiser Friedrich-Museums; damals war noch am Ellenbogen ein Ansatz der Hand des tragenden Engels sichtbar.

[467]) Vgl. Nürnberg. Stadtarchiv, Litt. 26; fol. 40 (20. September 1510).

[468]) Vgl. Murr in Kiefhabers Nürnb. Nachrichten. 3. Quartal 1803; S. 150 ff. Sebalder Totengeläutbuch in der Bibl. d. Germ. National-Museums, Nr. 6277: fol. 24 b.

[469]) Diese Summe ergibt sich aus den zahlreichen Quittungen der Erben des Veit Stoß, die ich unten anführte. Vgl. Anh. II, Nr. 154.

[470]) Lochner-Neudörfer, S. 98 ff.

[471]) Scheurlbuch im Scheurlschen Archiv (Mitt. des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 9. Heft 1892, S. 219), erwähnt Andreas Stoß im Karmeliterkloster. — Nach Ausweis eines Briefes des Andreas Stoß vom 1. Juli 1525 (Nürnberg, Kreisarchiv S. I. L. 103, Nr. 3, Fol. 49 ff.) bezog er im Jahre 1504 die Universität und studierte auf Kosten seines Vaters. — Nach Krakau, Stadtarchiv, Consularia Crac. 431, Fol. 290, zieht Andreas am 11. Juli 1505 eine Schuldsumme für seinen Vater in Krakau ein. — Nach Nopitsch, Nürnberger Gelehrten-Lexikon, Altdorf 1808, wird er im Jahre 1517 in Ingolstadt zum Doctor Decretalium promoviert. — Nach einem anderen Briefe, den Andreas an sein Kloster in Nürnberg etwa am 1. Juli 1525 schreibt (Nürnberg, Kreisarchiv S. I. L. 103, Nr. 3, Fol. 35), ward er im Jahre 1520 von Budapest aus in das Nürnberger Karmeliterkloster berufen und nach dem ersten Februar dieses Jahres zum Prior gewählt. — In der Dresdener öffentl. Bibl. Ms. A. 290 befindet sich ein unter seiner Leitung verfaßtes Zinsregister des Nürnberger Klosters vom Jahre 1520. — Gemäß dem Beschlusse in Ratsbuch 12, fol. 294 (17. 3. 1525), aus Nürnberg verbannt, geht er nach Straubing; später wendet er sich nach Bamberg und wird daselbst zum Provinzial seines Orden im Jahre 1534 gewählt. — Seine Briefbücher in diesem Amte vom Jahre 1534—38 liegen in der Dresdner Kgl. Bibl. als Mskr. A 199 g. — Daselbst befindet sich auch als Mskr. J. 122 h, 10 eine Abschrift seines Testamentes, beglaubigt von dem Notar Chr. Schiffel. — Andreas wird erwähnt als Gläubiger des Sebald Gar: Nürnberg, Stadtarchiv, Cons. 30, fol. 13 b (11. 9. 1522). — Sein Streit um die Tafel mit dem Nürnberger Rat, s. Anh. II, Nr. 132 läßt sich an der Hand eines Aktes im Nürnberger Kreisarchiv S. I, L. 103, Nr. 3 verfolgen. Den Inhalt machen aus: die Abschrift des Vertrages zwischen dem Karmeliterkloster und Veit Stoß zwecks Anfertigung eines Altares. (Fol. 18, 13. 7. 1520). — Gesuch des A. Stoß an den Rat vom 1. 7. 1525, wegen Bezahlung der Tafel, fol. 49 ff. — Brief an das Karmeliterkloster vom selben Datum. Fol. 35. — Antwort der Stadt Nürnberg vom 5. 7. 1525, fol. 67. — Antwort der Hausverwalter des Karmeliterklosters v. 12. 7. 1525, fol. 53 f. und 57 f., — Rastawiecki, Bibl. Warszawska I 1860, S. 32 ff., druckt eine ähnliche Beschwerde des Klosters über Andreas Stoß ab, die er mit anderen Dokumenten in Nürnberg erworben hatte. — Nürnberg, S. I, L. 103, Nr. 3, fol. 66: 14. 8. 1525 Brief des Andr. Stoß an den Rat. — Fol. 65 (25. 8. 1525). Erneutes Gesuch des A. St. — Fol. 64 (29. 8. 1525) Antwort des Rates, (vergl. Briefbuch 90, fol. 175). — Fol. 63: Brief des Andr. St. an den Rat vom 29. 1. 1527. — Briefbuch 95, fol. 16 Antwort des Rates. — S. I. L. 103, Nr. 3, fol. 61 f.

(24. 4. 1527): Brief des A. St. an den Rat. — Fol. 46: Antwort des Rates (4. 5. 1527; vergl. Briefbuch 95, fol. 124b f. und Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1560). — Fol. 47 f.: Brief des A. St. an den Rat wegen der Erbschaft seines Vaters und des strittigen Altares (Datum Bamberg 20. 4. 1534). — Antwort des Rates: Fol. 45 (25. 4. 1534. Vergl. Briefbuch 108, fol. 146 und Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2034). — Fol. 43 f. (6. 12. 1534): Neue Klage des A. St. an den Rat. — Fol. 40 f.: Eingabe und Begründung der Weigerung durch die Testamentsexekutoren (14. 12. 1534. Vgl. Hampe; Ratsverlässe I, Nr. 2066.) — Fol. 38 (15. 12. 1534): Antwort des Rates. (Vergl. Briefbuch 109, fol. 176b) — Fol. 36 f.: neue Klage des A. St. von Bamberg aus (26. 12. 1535). — Fol. 33: Antwort des Rates (30. 12. 1535. Vergl. Briefbuch 111, fol. 143). — Fol. 31: neue Klage an den Rat vom 28. 3. 1536. — Fol. 34: Antwort des Rates (4. 4. 1536. Vergl. Briefbuch 112, fol. 59). — Fol. 32: Klage des A. St. an den Rat (17. 4. 1536). — Fol. 30: Antwort des Rates vom 25. 4. 1536 (vergl. Briefbuch 112, fol. 80). — Fol. 23 f.: Klage des A. St. an den Rat (1. Mai 1536). — Fol. 28 f.: Beschwerde des A. St. an den Bischof von Bamberg wegen seiner Vertreibung und wegen des Altares der Karmeliterkirche, unterschrieben als Kaplan des Bischofs. — Fol. 27: Schreiben der Bamberger Räte an die Stadt Nürnberg in Sachen des Veit Stoß (18. 8. 1536). — Fol. 25: Antwort der Stadt vom 21. 8. 1536: man wolle auf dem Tage zu Forchheim den Streit schlichten (Vergl. Briefbuch 113, fol. 77). — Briefbuch 114, fol. 10 ff., Brief der Stadt Nürnberg an die Gesandten beim Tage zu Forchheim. Verhaltungsmaßregeln in der Klage des A. St. (20. 11. 1536). — Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2257 (22. 6. 1537): ablehnender Bescheid des Rates. — S. I, L. 103, Nr. 3, Fol. 21 f. (9. 9. 1537): Gesuch des A. St. — Briefbuch 116, fol. 38b f. (18. 9. 1597): Ablehnende Antwort des Rates.

[472]) Die meisten Daten bei Grabowski, Starozytnosci hist. polskie. I, Krakau 1840, S. 446. Derselbe, Dawne zabytki miasta Krakowa 1850, S 156 ff. Danach L. Lepszy, Zeitschrift für bildende Kunst 1889, S. 92 ff. Über Stanislaus' angebliches Auftreten im Jahre 1474, siehe oben S. 9 ff. Seine Bürgeraufnahme in Krakau im Jahre 1505, siehe Anh. II, Nr. 97. Über seine künstl. Tätigkeit vgl. Sokolowski in den Sprawozdania usw. VII, 1906, S. 79 ff. und (sehr wenig zutreffend) bei Daun, Beiträge 1903, S. 125 ff. Nach Grabowski erlaubt die Witwe Magdalena im Jahre 1530 ihrer Tochter Anna einen hölzernen Kruzifix, der bei dem Goldschläger „Mathis" um 8 fl verpfändet war, auszulösen; in der gleichen Urkunde wurden aus dem Nachlaß des Stanisl. St. „labores artificii" und ein „crucifixus parvus ligneus" erwähnt. Nürnberg, Stadtarchiv. Conf. 45, fol. 202: Hans von Krakau, Plattner, tritt als Anwalt seiner Frau Anna und deren Schwester Margareta, der Töchter des Stanislaus Stoß, auf und quittiert über 62 fl. an Gold, 480 fl. 5 Pfd. 12 Pfg. Scheidemünze (abgerechnet 109 fl. 1 Ort., die Stanislaus im Leben empfangen), über 53 fl. 4 Pfd. 20 Pfg Silbergeschirr und Hausrat und etliche Arbeit. Behält sich Ansprüche auf einige größere Schnitzwerke und den Mehrerlös des Wohnhauses vor (10. 2. 1534). — Nürnberg, Kreisarchiv, Briefbuch 109, fol. 140b. Antwort des Rates an die Stadt Krakau, die Ansprüche der Magdalena, der Witwe des Stanislaus Stoß, sind den Testamentariern mitgeteilt (16. 11. 1534). — Briefbuch 112, fol. 195, an den Rat von Krakau bestätigen den Empfang eines Schreibens des Hans Plattner (23. Juni 1536). Vergl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2190. — Briefbuch 113, Fol. 161 b f. an den Rat von Krakau: Gleichen Inhalts wie das vorige; der Brief war unterwegs verloren gegangen. In Zusammenhang mit diesen Briefen steht ein Prozeß, den Hans Plattner gegen die Vormünder seiner unmündigen Schwägerin Margareta vor dem Krakauer Stadtgericht im Jahre 1534 führte. Hans hatte sich offenbar geweigert, einen Teil des eingenommenen Erbes an die Schwägerin und deren Vormünder auszufolgen. Vergl. Krakau, Stadtarchiv, Acta Cons. 435, fol. 457, 476, 491, 495 und 499, 527 und 552. — Nürnberg, Stadtarchiv, Conf. 56, fol. 131 a (28. Juni 1542). Christoph Scheffler von quittiert über 73 fl. 7 Pfd. 19 Pfge. für die Töchter Anna und Margaretha des Stanislaus Stoß.

[473]) Die Materialien zum Trummerhandel sind im Anhang II, Nr. 84 nachgewiesen. Die Erwähnung der Katharina T. findet sich in einem Briefe des Georg T. vom 25. 11. 1503 im Kreisarchiv S. I. L. 78, Nr. 26; fol. 37. — Hans Tr. wird im Ratsbuch 10,

Fol. 270 uvd 296b. (8. 11. 1515 und 13. 2. 1516) erwähnt. Er verwendet sich damals für die Begnadigung seines Sohnes Georg. — Stadtarchiv Conf. 29, Fol. 46b (10. 12. 1521): Klage des Hans Tr. gegen Sebald Gar wegen der Rechnungsbücher des Georg Trummer. — Stadtarchiv Conf. 29, Fol. 57 und Fol 94 (23. 1. u. 12. 2. 1522): Erbschaftsstreit zwischen Hans Tr. und seiner Großnichte Ursula Gar wegen der Erbschaft ihrer Ahnfrau Dorothea Tr. in Nürnberg. — Conf. 30, fol. 13b (11. 9. 1522): Sebald Gar bekennt, dem Prior Andreas Stoß 2 Mark Silbers weniger 2 Lot schuldig zu sein. — Conf. 34, fol. 159b (14. 12. 1526): Sebald Gar verlangt von seinem Schwiegervater Veit Stoß die Inventur des Nachlasses seiner verstorbenen Frau. — Hampe, Ratsverlässe I, 1848 (22. 4. 1531): Veit Stoß wird veranlaßt dem Gar zu helfen. — Conf. 45, fol. 303a: Ursula Gar quittiert über väterliches, mütterliches und ihres Bruders Adrian Erbe: 31 fl. Gold, 392 fl. 8 Pfd. 10 Pfg. Scheidemünze, 53 fl. 4 Pfd. 20 Pfg. Silbergeschirr und Hausrat usw. (10. 2. 1534) — Conf. 46, fol. 67 (20. 4. 1534): Gar legt 125 fl. vom Erbteil seiner Kinder als Hypothek auf sein Haus an. — Conf. 46, fol. 91 (4. 6. 1534): Ursula G. quittiert über 12 fl. 21 Pfg. vom Erlös des Hauses und einiger Schnitzwerke. Bekennen ihren Kindern noch 13 fl. 7 Pfd. 1 Pfg. schuldig zu sein, versprechen die Testamentsvollstrecker schadlos zu halten wegen 20 fl., die sie von der Kaufsumme des Altars in der Karmeliterkirche im Voraus erhalten haben (5. 6. 1534). Sichern ihren Kindern gerichtlich die 125 fl. durch Hypothek. — Conf. 46, fol. 122 (7. 8. 1534): Auf Sebald Gars Bitte werden die Kosten für die Nachforschungen nach auswärtigen Erben von der Erbschaftsmasse bestritten. — Conf. 46, fol. 137: Ursula quittiert über 7 fl. 5 Pfg. als 12. Teil nicht inventarisierter Gebührnisse ihrer Kinder aus der Erbschaftsmasse. — Ebenda fol. 137b: quittieren über den gleichen Anteil, den Florio Stoß ihnen überlassen habe. — Conf. 46, fol. 165a (3. 12. 1534): quittieren für ihre Kinder über 27 fl. an der Erbschaft des Matthias Stoß. — Conf. 48, fol. 108 (21. 1. 1536): Sebald G. quittiert über 2 fl. Gold, 26 fl. 5 Pfd. 3 Pfg. Scheidemünze vom Erbteil des durch Gerichtsbeschluß vom 17. 12. 1535 für verschollen erklärten Sebastian Stoß. — Dresden, Kgl. Bibliothek, Mskr. J. 122, h. 10: Abschrift des Testamentes des Dr. Andreas Stoß. Vermacht dem Sebald Gar die Hälfte seiner Ansprüche an den Altar im Karmeliterkloster (1538). — Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2353 (22. 8. 1538): Sebald Gars Ansprüche auf den Altar werden vom Rate zurückgewiesen. — Ebenda Nr. 2599 (9. 8. 1541): gleichlautender Bescheid des Rates. — Kreisarchiv S. I. L. 103, Nr. 3, fol. 19f. (25. 1. 1541): Bittschrift des Sebald Gar an den Rat wegen der 242 fl., die man für den Altar noch schuldig sei. Bittet sich zu erinnern, daß er auf Wunsch des Rates seinerzeit dem Großvater seiner Frau, Hans Trummer in Münnerstadt, eine Forderung auf 800 fl. abgetreten habe. — Ratsbuch 20, Fol. 196 (27. 1. 1541): Der Rat schlägt die Bitte ab. — Ebenda, fol. 204 (4. 2. 1541): Beschluß, dem Gar und dem Florio Stoß die Tafel bei den Karmelitern auszufolgen (ihr Standort wird vom Schreiber falsch bei den „Augustinern" angegeben). — Ebenda (10. 2. 1541): gleichlautender Bescheid. — Ratsbuch 21, fol. 23 (2. 6. 1542): die Tafel soll herausgegeben werden und das Geld, das Veit Stoß einst darauf erhalten habe, nicht zurückgefordert werden. Vergl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2657. — Ratsbuch 21, Fol. 182b. (14. und 16. April 1543): gegen Quittung soll der Altar an Florio Stoß und Sebald Gar ausgefolgt werden. — Nürnberg, Stadtarchiv, Conf. 57, fol. 125 (16. 4. 1543): Quittung des Florio Stoß und Sebald Gar für den Altar bei den Karmelitern. Geben alle Ansprüche an die Almosenpfleger auf und übernehmen die Tafel. — Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2731 27. 4. 1543): der Rat weigert sich, eine Urkunde über die Herausgabe des Altares dem Stoß und dem S. Gar auszustellen. Stadtarchiv Conf. 57, fol. 378 (7. 6. 1543): Georg Gar quittiert über 21 fl. urgroßväterl. Erbe. — Conf. 61, fol. 28: S. Gar und seine Frau borgen von Katharina Trummer, der Tochter des Hans Trummer von Münnerstadt, die im Hause Anton Tuchers dient, 20 fl. (25. 11. 1544). — Ratsverlässe I, Nr. 2849 (23. 12. 1544) und ebenda 2851 (3. 1. 1545), 2857 (19. 2. 1545), 2907 (5. 8. 1545): Klage des S. Gar und Florio Stoß gegen die Testamentsexekutoren unbekannten Inhalts. — Stadtarchiv Conf. 62 fol. 148b (9. 11. 1546): Barbara Garin quittiert über 21 fl. urgroßväterliches Erbe. — Conf. 69, fol. 85 (14. 12. 1549): Conrad Gar, Goldschmied, quittiert wie die vorige. — Conf. 69, fol. 87b: die

Testamentsexekutoren Erasmus Reich, Willibald Stoß und Hans Aschauer bekennen, daß sie den Kindern des Sebald Gar: Georg, Barb, Kungund, Kunrad, Hanns und Steffan den Rest der Erbschaftsmasse (125 fl.) ausgezahlt haben (20. 12. 1549).

[474]) Wernicke, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1879; Spalte 359 f. — Nach dem Görlitzer Ratsarchiv, Liber actorum 1511—21, Fol. 117b hat Magister Michael Arnold, Prediger für 4 Mark 1 Lot Silber und edle Steine an Meister Florian, dem Goldschmied, übergeben, der davon ein Pacificale machen soll und alles auf 33 Mark veranschlagt. Sein Schwager Nicolaus Neumann bürgt für rechtzeitige Ablieferung (30. 4. 1515). — Görlitz, liber missivor.: Am 16. 5. 1520 verwendet sich der Görlitzer Rat für Meister Florian beim obersten Hofrichter des Königreichs Böhmen, Herrn Peter Berka von der Daube auf Leipa, wegen einer Klage um 4 Fl. 8 Gr., die ein Jude Simon gegen den Goldschmied angestrengt hatte. Er hatte dem Florian Barren als „venedisch Gut" verkauft und ihn dabei betrogen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1880, S. 330 f. Bürgerkatalog der Stadt Görlitz vom 21. Februar 1524: dem Florian Stoß wird sein Bürgerrecht wiedergegeben; Görlitz, Briefb. 1523 (27. 4. 1525) Brief an Veit Stoß, Bildhauer zu Nürnberg; bitten mit den Gläubigern seines Sohnes eine Vereinbarung zu treffen; er sei dem Johann Arnold, einem Ratsherrn, 13 Fl. schuldig; im Ganzen belaufen sich seine Schulden auf 40 Fl.

Görlitz, Briefb. (22. Oktober 1533) an den Rat von Krakau: Bitte, für Florian Stoß den Nachlaß seines Bruders Stanislaus zu verwahren. — Ebenda; (3. Dezember 1533) an den Rat von Nürnberg: Bitte, dem Florian das väterliche Erbe als „einem armen unbehauseten Handwergsmanne, der mit unerzogen Kindern befallen", unverhindert auszufolgen. — Brief des Görlitzer Rates (15. 12. 1534) an den Rat von Nürnberg: Bitten von neuem, das Erbe an Florian Stoß auszahlen zu lassen. (Einige der Briefe publiziert im Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 1879, Sp. 109 f.)

Nürnberg, Stadtarchiv Conf. 46, Fol. 32 (13. 2. 1534): Fl. St. für sich und als Anwalt seines Bruders Andreas soll, wenn er mit der Abrechnung nicht zufrieden sei, gegen die Testamentsvollstrecker schriftliche Klage einreichen. — Ebenda; Fol. 346 (20. 2. 1534): Gegen Bürgschaft für das Erbe des Andreas soll der Rest des Vermögens an Fl. St. ausgezahlt werden. — Ebenda, Fol. 55 (23. 3. 1534): eine Copie des Inventares usw. soll dem Fl. St. gegeben werden. — Ebenda, Fol. 56b f. (26. 3. 1534): Fl. St. quittiert über den Anteil am väterlichen, mütterlichen und seines Bruders Adrian Erbe, insgesamt über 62 Fl. Gold, 480 Fl. 5 Pfd. 12 Pfg. Scheidemünze (225 Fl. mütterliches Erbe hatte er schon früher empfangen) und 53 Fl. 4 Pfd. 20 Pfg. an Silbergeschirr und Hausrat, 3 Fl. 1 Pfd. 14 Pfg. an Kleidung und einige Kunstwerke. Quittiert gleichzeitig für seinen Bruder Andreas über 53 Fl. 4 Pfd. 20 Pfg. an Silbergeschirr und Hausrat, $6^1/_2$ Fl. väterlicher Kleidung und einige Kunstwerke. Stellt 90 Fl. als Bürgschaft für die Quittung seines Bruders Andreas. Gleichzeitig quittiert Fl. St. über 24 Fl. 10 Kr. am Mehrerlös des Hauses und für geschnitzte Kunstwerke. — Ebenda, Fol. 164b. (3. 12. 1534): Fl. St. quittiert über 34 Fl. als elften Teil vom Erbe seines verstorbenen Bruders Matthias. — Ebenda, Fol. 171a: Fl. St. quittiert für seinen Bruder Andreas Stoß (22. 12. 1534). — Görlitz, Briefb. des Rates 1539 an den Bischof von Bamberg: Bitten die Erbschaft des Dr. Andreas Stoß dem Fl. St. als armen Mann mit Weib und Kindern auszuhändigen. (14. 11. 1540.) Ebenda; gleichlautend an den Bamberger Rat. — Nürnberg; Kreisarchiv. Ratsbuch 20, Fol. 195b. (24. 1. 1541): Florian St. Ansprüche auf die Tafel im Karmeliterkloster sollen abgelehnt werden. — Ratsverläſſe I, Nr. 2657 (2. 6. 1542): Die Tafel soll Fl. St. ausgefolgt werden. Weiteres in dieser Angelegenheit in Anm. 473. — Hampe, Ratsverläſſe I; Nr. 2809 (21. 3. 1544): Fl. St. wird wiederum auf den Rechtsweg gegen die Testamentarier seines Vaters verwiesen. Vgl. ebenda, Nr. 2849, 2851, 2857 u. 2907.

[475]) Sebastian Stoß wird durch Urteil vom 17. Dezember 1539 für tot erklärt (Nürnberg, Stadtarchiv Conf. 48, Fol. 108). — In Conf. 73, Fol. 92b gibt Willibald Stoß an, daß Sebastian seit 36 Jahren, also seit dem Jahre 1515, verschollen sei.

[476]) Adrian Stoß soll nach der Aussage eines gewissen Georg Krell im Herbst des Jahres 1534 als gefangener Landsknecht von einem pommerschen Fähnlein in Lübeck

gesehen worden sein. Ludwig Fingerlein, der Sohn des Barbierers Ludwig Fingerlein, sagt gleichzeitig aus, er sei um Allerheiligentag 1534, in einem Lübeckischen Flecken belagert, mit Adrian St. zusammengetroffen und habe diesem den Tod des Vaters mitgeteilt; dann sei A. St. mit seinem Fähnlein abgezogen. Diese Aussagen werden auf Wunsch Willibald St. am 31. April 1539 gerichtlich eingetragen (Nürnberg, Stadtarchiv, Litt. 39, Fol. 203). Nach Angabe des Willibald St. vom 21. 10. 1551 (Stadtarchiv, Conf. 73, Fol. 92b) ist Adrian seit dem Jahre 1533 von Nürnberg verschollen.

[477]) Johann Stoß wird wahrscheinlich mit dem verstorbenen Sohne des alten Veit gemeint sein, dessen Erbschaft durch Gregor Mayr von Hermannstadt eingezogen werden soll (Nürnberg, Kreisarchiv Briefb. des Rates 103, Fol. 175 v. 22. 9. 1531). — Nürnberg, Stadtarch. Conf. 46, Fol. 178b. (15. 1. 1535): dem Christan, Maler von Scheßburg, soll auf Gerichtsbeschluß die Erbschaft seiner Stiefkinder, der Söhne des sel. Hans Stoß von Scheßburg, ausgefolgt werden. — Ebenda, Fol. 182b: beglaubigte Abschrift des Legitimationsbriefes vom Rate zu Scheßburg für Christan, Maler und Glaser, zwecks Übernahme des Erbes der Wwe. Magdalena und der Söhne Franz (12 Jahre alt), Emerich (7 Jahre alt) und Georg (4 Jahte alt). — Kreisarchiv Briefb. 110, Fol. 2; Brief an den Rat von Scheßburg (27. 1. 1534): Der Rat werde die Testamentarier anweisen, den Kindern des Johann Stoß ihr Erbe auszuzahlen. — Stadtarchiv, Conf. 46, Fol. 181 (25. 1. 1535): Christan Maler quittiert über 225 Fl. großmütterlicher Erbschaft und 32 Fl. 36 Pfg. vom Erbe des Adrian Stoß, weniger 56 Fl. 1 Pfd. 9 Pfg., die Hans Stoß einst vom Vater, und 9 Fl. 4 Pfd. 12 Pfg., die er von Andreas Stoß geborgt hatte. Dazu über 31 Fl. Gold, 185 Fl. 3 Pfd. 9 Pfg. Scheidemünze vom großväterlichen Erbteil, dazu über 31 Fl. Gold, 91 Fl. 5 Pfd. 7 Pfg. Scheidemünze aus dem großväterlichen Nachlaß, mehr über 24 Fl. 1 Pfd. 12 Pfg. vom Mehrerlös des Hauses und der Bildwerke, über 7 Fl. 5 Pfd. 20 Pfg. vom Rest und 34 Fl. vom Erbteil des Matthias Stoß; insgesamt über 62 Fl. Gold, 533 Fl. 4 Pfd. 9 Pfg. in Scheidemünze samt etlicher Kunst und Arbeit; davon erhält die Frau 190 Fl. 5 Pfd. 15 Pfg. — Briefbuch vom Jahr 1560 (Nbg., Kreisarch. v. 30. 12. 1560): Margaretha, die Witwe des Franz Stoß von Kronstadt erkundigt sich bei dem Nürnberger Rate nach ihrer Familie.

[478]) Nürnberg, Kreisarch. Briefb. 109, Fol. 133 (11. 11. 1534): Anfrage des Rates bei der Stadt Pilsen, ob die Ansprüche der Wwe. des Matthias St. berechtigt seien. — Nbg., Stadtarch. Conf. 46, Fol. 164b f. (3. 12. 1534): Florian St. und Sebald Gar quittieren über ihren Anteil am Erbe des Matthes St., Bürger zu Pilsen.

[479]) Nürnberg, Stadtarch. Conf. 5, Fol. 88 (14. 9. 1498). — Ebenda, Litt. 15, Fol. 119 f. (29. 10. 1498): Prozeß um das Erbe des Johann Reinolt, des Vaters der Christina St. Vgl. Anh. II, Nr. 45 u. 46. — Weiteres über diesen Prozeß in Conf. 5, Fol. 176b (27. 5. 1499) (Anh. II, Nr. 49) und Litt. 21, Fol. 74 (23. 5. 1505). Lukas Reinolt, der Bruder der Christina St., verkauft seinen Garten an seinen Bruder Hieronymus Reinolt. — Conf. 11, Fol. 67b (27. 8. 1505). Jakob Reinolt, Bruder der Christina St., quittiert über 50 Fl. — Weitere Nachrichten über den Erbschaftsprozeß der Christina St. vgl. Conf. 11, Fol. 145 (22. 4. 1506) und Conf. 10, Fol. 96 (28. 4. 1506), siehe Anh. II, Nr. 104. — In derselben Angelegenheit Conf. 11, Fol. 97 (30. 12. 1506), s. Anh. II, Nr. 104. — Erbvertrag des Veit St. mit seiner Frau s. Anh. II, Nr. 111. — Christina quittiert über 25 Fl. 3 Ort väterlichen Erbes. (Nbg. Stadtarch. Conf. 13, Fol. 2 am 28. 6. 1507.) — Christina quittiert ebenso über 125 Fl. väterlichen Erbes. (Ebenda, Conf. 13, Fol. 54 am 14. 1. 1508.) — Über den Todestag der Christina vgl. bes. Nbg. Kreisarch., Ratsbuch 13, Fol. 127 am 10. 8. 1526; danach ist sie am 9. August 1526 verstorben. Ebenso im Sebalder Totengeläutbuch (Bibl. d. Germ. Nat.-Mus. Nr. 6277, Fol. 24b.) Murr in Kiefhabers Nürnberg. Nachr. 3. Quartal 1803, S. 150 ff. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1519 f.

[480]) F. W. Seraphim, Korrespondenzblatt des Vereins f. Siebenbürgische Landeskunde XXIX. 1906, S. 87 ff. und ebenda S. 113 ff. (Bemerk. von G. A. Schuller). Viktor Roth, Gesch. der deutschen Plastik in Siebenbürgen, Straßburg 1906, S. 61 f. Vermutlich ließ Veit St. d. Ä. durch Gregor Mayr von Hermannstadt den Nachlaß dieses Sohnes einfordern (Nbg. Kreisarch. Briefb. 103, Fol. 175 v. 22. 9. 1531). —

Nbg. Stadtarch. Conf. 45, Fol. 202b. Willibald St. quittiert über seinen Teil am Erbe des verstorbenen Bruders Veit St. (10. 2. 1534).

[481]) Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1190 (25. 6. 159). Erlaubnis des Rates zu ihrer Aufnahme in das Kloster Engeltal. — Nbg. Kreisarch. Briefb. 134, Fol. 240 (18. 10. 1545). M. St. wird von den Exekutoren des Testaments mit ihren Ansprüchen auf das hinterlassene Erbe ihrer Brüder abgewiesen. — Stadtarch. Conf. 74, Fol. 49 (16. 7. 1552): Margaretha St. schließt im Beisein ihres Bruders Willibald mit dem Kloster Engeltal folgenden Vertrag ab: M. darf wegen Krankheit das Kloster verlassen, erhält 100 Fl. in Scheidemünze und 31 Fl. in Gold, 3 silberne Becher und ihren Hausrat ausgeliefert; das Kloster verzichtet auf alle weiteren Ansprüche an den jährlichen Zins von 500 Fl., die für Margaretha St. in der Losungsstube angelegt waren. — Ebenda, Conf. 75, Fol. 8b (28. 9. 1552): die Losungsstube löst von 1552 an jährlich je 100 Fl. von den 500 Fl. Kapital, die M. und Willibald St. besitzen, ab; — ebenda, Conf. 75, Fol. 69 (8. 2. 1553): Willibald St. quittiert für M. über 400 Fl. aus der Losungsstube erhaltenes Kapital. Gleichzeitig begibt sich M. aller Ansprüche auf väterliches, mütterliches und ihrer Brüder Adrian und Sebastian Erbe. — Ebenda, Conf. 75, Fol. 175 (23. 9. 1553): Christina, die Frau des Plattners Sebald von Worms, der Rotschmied und Drechsler Hieronymus für seine kranke Tochter Margaretha Pin und Kunigund Grossin quittieren über Legate, die M. St. ihnen testamentarisch ausgesetzt hat. — Ebenda, Fol. 176 (25. 9. 1553): Willibald St. quittiert über 2 Fl., die ihm M. St. vermacht hat; gleichzeitig quittieren die Testamentsvollstrecker der M. St. über 8 Fl., die M. St. nach schiedsgerichtlicher Entscheidung von Willibald zu fordern hatte.

[482]) Nürnberg, Stadtarch. Conf. 46, Fol. 180b f. (25. 1. 1535): „Hanns Stosz, Ewangelisst von Bergsasz in Ungern", quittiert über väterliches, mütterliches und seines Bruders Veit Erbe, und zwar 62 Fl. Gold, 502 Fl. 5 Pfd. 26 Pfg. Scheidemünze, eingerechnet 1 Fl., den er im Leben seines Vaters empfangen hatte; ferner Kleidung, gemachte Arbeit, 24 Fl. 10 Kr. vom Mehrertrag des Hauses und einiger Schnitzereien, 7 Fl. 5 Pfd. 10 Pfg. verfallene Zinsen, 34 Fl. vom Erbe des Matthias St. — Ebenda, Conf. 46, Fol. 186: verschreibt seinem Bruder Willibald alle künftigen Erbansprüche (1. 2. 1535).

[483]) Conf. 40, Fol. 31: erhält mit Bewilligung seines Vormundes Hanns Reinolt 50 Fl. vom mütterlichen Erbe zum Ankauf des väterlichen Gartens vor dem Laufertore (16. 3. 1530). — Ebenda, Conf. 45, Fol. 202b (10. 2. 1534): quittiert über väterliches mütterliches und seines Bruders Veit Erbe: 72 Fl. Gold, 449 Fl. 1 Pfd. 6 Pfg. Scheidemünze (eingerechnet 50 Fl. für seinen Garten und 230 Fl., die er bei Lebzeiten seines Vaters erhalten hatte); mehr 53 Fl. 4 Pfd. 20 Pf. für Silbergeschirr und Hausrat. — Ebenda, Conf. 46, Fol. 31b. Anna, Burkhardt Kupfers Hausfrau, quittiert über 35 Fl., die ihr Willibald St. vom Erbe seines Vaters ausgezahlt hat (12. 2. 1534). — Ebenda, Litt. 45, Fol. 151a (20. 3. 1534): verkauft mit seinen Genossen Hans Aschauer und Kaspar Schmidt, als Testamentarier des Veit St. dessen Eckhaus in der Judengasse, zwischen Martin Geuders und Hans Pfeiffers Häusern gelegen, an den Baumeister Hans Beheim d. J. um 1000 Fl. Rhein. — Nbg. Kreisarch. S. I, L. 103, Nr. 3, Fol. 47f.: wird in einem Brief des Andreas St. aus Bamberg vom 20. 4. 1534 als Bildschnitzer genannt. — Stadtarch. Conf. 46, Fol. 91 (4. 6. 1534): quittiert über seinen Teil vom Mehrerlös des Hauses und den Schnitzereien. — Ebenda, Fol. 137b quittiert über 7 Fl. 12 Pfg. als 12. Teil von verfallenen Zinsen. — Ebenda, Conf. 46, Fol. 178 (14. 1. 1534) quittiert als Testamentarier über 500 Fl. Restsumme vom Hausverkauf (vgl. Litt. 45, Fol. 151a). — Litt. 39, Fol. 203 (31. 4. 1539), vgl. Anm. 152. — Nbg. Arch. d. Germ. Nat.-Mus. Pergamenturk. Nr. 9809 (12. 11. 1539), die Testamentarier erkaufen 20 Fl. Ewiggeld in der Losungsstube. — Nbg. St.-Arch. Conf. 58, Fol. 83, W. St. Gewandschneider, quittiert über einen Teil des Erbes des vor 10 Jahren verstorbenen Kürschners Hans Reinolt, der für dessen verschollene Tochter Anna zurückgestellt war (17. 12. 1543). Vgl. Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2907 (5. 8. 1545). — Conf. 67, Fol. 78b (17. 12. 1548), Vertrag zwischen W. und den anderen Testamentariern, nämlich Hans Aschauer und Erasmus Reich, wegen 1100 Fl., die W. aus der Masse entlehnt hat. W. verpfändet sein Haus in der inneren Laufergasse u. a. (das Haus trägt die Grundbuch-Nr. S. 798). — Conf. 63,

Fol. 29b (1547), Hans und Stephan Hammer quittieren dem Gewandschneider W. über 2 Fl. 48 Pfg. halbjährlichen Zins von 3 Häusern in Wörth. — Conf. 67, Fol. 89b (16. 1. 1549), W. St., Hans Aschauer und Eramus Reich quittieren den Nachlaßpflegern des verst. Kaspar Schmidt für eine eiserne Truhe mit allen Belegen über den Nachlaß des Veit St., einen gewundenen goldenen Frauenring, einen goldenen Petschaftsring, ein goldenes Täfelein mit Schmelzmalerei, einen vierfachen ungarischen Goldgulden und 29 Fl. in Gold. Entlasten gleichzeitig den verstorbenen Schmidt aller Bürgschaften, die er als Nachlaßpfleger für W. St. usw. übernommen hatte. — Conf. 67, Fol. 101b. Barbara, die Tochter des Rechenmeisters Kaspar Schmidt und Frau des W. St. quittiert über 287 Fl. 4 Pfd. 5 Pfg. väterliches Erbe und 20 Fl. Übermaß vom Kaufpreis des väterlichen Hauses; ferner für 198 Fl. 3 Pfd. 11 Pfg. + 45 Fl. für ihre Kinder (11. 2. 1549). — Conf. 73, Fol. 92b (20. 10. 1551), W. St. legt sein Amt als Testamentsvollstrecker des Veit St. nieder. — Weitere Nachrichten über W. St. s. unter Anm. 147—158 u. 160. — Aus Conf. 46, Fol. 186 (1. 2. 1535) erfahren wir, daß W. damals 2 Kinder hatte.

[484]) Görlitz, Stadtarch. (abgedr. im Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1879, Sp. 109 f.). Bürgermeister und Rat der Stadt Görlitz bekennen, daß Martin St., der Sohn des verstorbenen Veit St., im Jahre 1531 bei Florian St. dem Goldschmied in die Lehre getreten sei und dem Zunftregister nach 3 Jahre der 5 jährigen Lehrzeit in Görlitz verbracht habe (10. November 1534). — Martin St. von Medwisch in Siebenbürgen quittiert (Nbg. Stadtarch. Conf. 46, Fol. 171 am 22. 12. 1534) über väterliches, mütterliches und seines Bruders Veit St. Erbe; nämlich 62 Fl. Gold, 500 Fl. Scheidemünze und einige Arbeit; über 24 Fl. 10 Kr. vom Mehrertrag des Hauses und einige Schnitzwerke; über 7 Fl. 5 Pfg. verfallene Zinsen und 34 Fl. vom Nachlaß des verstorbenen Bruders Matthias St. — Ebenda, Conf. 46, Fol. 186 (1. 2. 1535), M. St., als Bürger von Schäßburg in Siebenb. verschreibt seinem Bruder Willibald, dessen Frau Barbara und ihren beiden Kindern alle künftigen Erbansprüche. — Nbg. Kreisarch. Ratsb. 17, Fol. 17b (30. 12. 1535), dem M. St. wird sein Nürnberger Bürgerrecht aufgelassen. — Im Jahre 1541 tritt er nach Nagler, Kunstbl. 1847, S. 143 f. als „Martinus St. frater germanus Stanislai Stoß" in den Krakauer Bürgerbüchern auf.

[485]) Abbild. bei Luchs. Schlesiens Vorzeit in Bild und Wort, III, 1881, S. 475. E. Wernicke, Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit, 1880, Nr. 10. Daun, Beiträge, 1903, S. 424. Weiteres über den kais. Schreiber Stoß bei Doppelmayr, Histor. Nachricht 1730, S. 201 und Bösch, Mitt. d. Germ. Nat.-Museums I; 1886, S. 111 f.

[486]) Nürnberg, Kreisarch. Bürger- und Meisterbuch, S. XIV, R. 1/5, Nr. 233, Fol. 156b. „Michel Stosz gurtler dt." 2 Gulden; ebenda Meisterliste der Gürtler, Spengler usw. Fol. 150b. „Michel Stolcz gurtler Anno XV mo. B." Ebenda Bürger- u. Meisterbuch, Nr. 234, Fol. LXVI. Verz. der Gürtler, Spengler usw.: „Heintz Stos, Gürtler, 1446". Vgl. Gümbel, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1912.

[487]) Vgl. Grabowski, Skarbniczka usw. Leipzig 1854, S. 93. Bergau-Dohme 1878, S. 20. Authentische Bildnisse des Veit Stoß sind nicht erhalten; Murr, Journal zur Kunstgeschichte und Literatur. Nürnberg 1778; II. S. 50 bildet nach einem Stich, dessen Platte sich damals in der Sammlung Silberrad befand (jetzt im Germanischen Museum), ein Phantasiebildnis des 17. Jahrhunderts, das die Unterschrift „Veit Stos, Bildhauer" trägt (Maße: 72 : 53 mm). Auf der Rückseite findet sich eine Darstellung der „Marter des hl. Erasmus" aus dem 15. Jahrh. (Lehrs, Kat. d. i. Germ. Museum bef. deutschen Kupferstichen d. XV. Jahrh.; Nürnberg 1887, S. 13, Nr. 8 und [Panzer,] Beytrag zur Geschichte der Kunst oder Verzeichniß der Bildnisse der Nürnbergischen Künstler. Nürnberg 1784, S. 53.) Eine freie Kopie danach bringt Grabowski, Dawne zabytki miasta Krakowa etc. Krakau 1850, (Titelblatt; Lithographie) mit der Unterschrift „Wit Stoss Krakowianin Snycerz wieku XV." und dem Faksimile des Stossischen Autogramms.

Die Tragik im Schicksal des Veit Stoß, seine Brandmarkung und der Gegensatz seiner Kunstweise zum eindringenden Italianismus haben wiederholt Dramatiker begeistert, die freilich mit der Geschichte recht frei umspringen; ich nenne: J. Priem, Veit Stoß, der Bildschnitzer von Nürnberg. Schauspiel in 5 Akten. Nürnberg 1863. Tim Klein, Veit Stoß. Trauerspiel in 5 Akten. Aufgeführt im Münchener Residenztheater im April 1912.

## Kleine Beiträge zur Stoß-Literatur:

G. W. K. Lochner, Lebensläufe berühmter Nürnberger. Nürnberg 1861. S. 13 ff.
Holland, Deutsche Charakterbilder. München 1864. S. 115 ff.
Korrespondenzblatt von und für Deutschland. 1870. Nr. 321 u. 323: Die Sage von Veit Stoß.
Priem, Veit der Bildschnitzer von Nürnberg; im Album des literar. Vereins. Nürnberg 1871. S. 93.
H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchaeologie II. 1885. S. 655.
J. J. Marquet de Vasselot in l'Artiste. Janvier 1894. S. 26.
F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II.; Abt. I. 1897. S. 228.
Mitteilungen des Kaiser Franz Joseph-Museums in Troppau, II. 1899/1900. S. 94 (nach Sokolowskis Schriften).
Schweitzer, Geschichte der deutschen Kunst. 1905. S. 222.
L. Réau, Peter Vischer et la sculpture franconienne du XIV. au XVI. siècle. o. J. S. 67.
E. de Danilowicz, Cracovie et ses trésors d'art. Wit Stwos et son époque in „L'Art et les artistes", III. 1906. S. 242 ff.
F. Jabłczyński; Kopernik, Wit Stwos i Szopen im „Ateneum"; Heft 8.

# Anhang I.

## Kritisches Verzeichnis der Kupferstiche des Veit Stoß.

Geschichte und Deutung des Monogrammes von Veit Stoß auf seinen Kupferstichen in der älteren graphischen Literatur. Verzeichnis der Kupferstiche. Angabe verschiedener Zustände und der Aufbewahrungsorte. Kopien nach den Kupferstichen.

Durch Neudörfers Notiz blieb die stecherische Tätigkeit des Veit Stoß an sich unvergessen; Sandrart (Akademie II, S. 230), Doppelmayr (Histor. Nachricht. 1730, S. 191 f.), Orlandi (L'Abecedario Pittorico etc. Bologna, 1719, S. 418), Murr (Merkwürdigkeiten, 1778, S. 40), C. H. Heinecken (Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1786, I, S. 371 f.) u. a. haben sie erwähnt. Man brachte indes keinen Kupferstich mit seinem Namen in Verbindung. So bezweifelte Murr endlich (a. a. O.) überhaupt, daß Stoß „ansehnliche Kupferstiche oder Gemälde" verfertigt habe und Heinecken (a. a. O.) lehnte es bestimmt ab, die bezeichneten Stiche dem Veit Stoß zuzuschreiben, da „f" nicht zu „Veit" passe. Endlich machten Baverel und Malpez (Notices sur les Graveurs etc. Tom. II. Besançon 1808. S. 236) den sinnlosen Versuch, dem Veit Stoß ein vom Jahre 1543 (!) stammendes Blatt mit dem Monogramm zuzuschreiben, das einen Trommler und einen Pfeifer darstellt. Den Anlaß dazu gab die phantastische Deutung dieses Monogramms auf den Namen „Stoltzius" bei Florent le Comte (Cabinet des Singularitéz d'Architecture, Peinture, Sculpture et Graveure I. 2. Edition. A Bruxelles 1702. S. 138 und Tafel der Monogramme Nr. 2).

Anderseits wurden die seltenen Kupferstiche mit dem Monogramm , namentlich die Auferweckung des Lazarus, B. 1, unter die besten Erzeugnisse der frühen Kupferstecher gerechnet. Das Monogramm brachte schon Abbé M. de Marolles (Catalogue de livres d'estampes etc. Paris 1672. S. 30. Nr. 7) in ungenauer Nachbildung, ohne eine Deutung zu versuchen. Wahrscheinlich gab er das Monogramm — wenigstens nahmen das seine Nachfolger an — dem Meister „Stoltzhirs", den er in seinem ersten „Catalogue des livres d'estampes", Paris 1666, S. 138 bei den altdeutschen Blättern „en eau forte et en bois" der Mappe CCLXXXIV nennt. Heinecken (a. a. O.) behauptet, daß Marolles an anderer Stelle einen „François Stors" aufführe; ich habe diese Notiz bei Marolles nicht gefunden. Später brachten Florent le Comte (a. a. O. S. 146 und Monogrammtafel Nr. 55) und Orlandi (L'Abecedario Pittorico, S. 495 uud Tavola B, Nr. 28) dasselbe Mono-

gramm in noch verderbterer Form [Monogramm] als gotisches Meister-

zeichen auf einer „Auferweckung des Lazarus“ (B. 1). Joh. Friedrich Christ (Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, Leipzig 1747, S. 183), gibt das Zeichen einigermaßen getreu und schreibt es einem „Franz Stöß“ zu, der in der Weise Martin Schöns gestochen habe. Diese Notiz und einige Flüchtigkeit verführten Heinecken (in seiner „Idée génerale d’une Collection complette d’Estampes. A Leipsic et Vienne

1771, S. 219) diesem Meister [Monogramm] die Passion des Meisters [Monogramm],

welche nach Schongauers Passion kopiert ist, zuzuschreiben und ihm durch eine zweite, falsche Kombination zum Ruhme eines Lehrers des Martin Schön zu verhelfen. Dieser Irrtum wurde alsbald von Chr. G. v. Murr (Journal zur Kunstgeschichte und Literatur, 2. Bd., 1776, S. 228 und Merkwürdigkeiten, 1778, S. 489), ebenso von Joseph Strutt (A Biographical Dictionary containing . . . . Engravers etc., Bd. II, 1786, S. 342 f.) übernommen, später aber von Heinecken selbst (in Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Dresden und Leipzig 1786, Bd. I, S. 371 f.) einigermaßen richtig gestellt. Erst die absolute Skepsis von Adam Bartsch (Le Peintre Graveur, Wien 1808, Bd. VI, S. 66) beseitigte alle unbegründeten Vermutungen. Nach ihm beschränkten sich W. Y. Ottley (Inquiry into the origin and early history of engraving, London 1816, Bd. II, S. 627) und Fr. Brulliot (Dictionnaire de Monogrammes, Munich 1817, II, Nr. 162) auf die bloße Anführung des Monogrammes ohne jeden Deutungsversuch, bis Joseph Heller (Monogrammen-Lexikon, Bamberg 1831, S. 138) den richtigen Zusammenhang ahnte und auf Veit Stoß verwies. Diese Deutung sicherte dann Fr. Brulliot (Dictionnaire des Monogrammes etc., Munich 1833, II, Nr. 2832) durch die Anführung des Briefes an den Nürnberger Rat vom Jahre 1506 (im Nürnberger Kreisarchiv), der die Unterschrift „Fitus Stoß“ (tatsächlich „feyt stwoß“) und seine Marke zeige; Dr. M. M. Mayer hatte dieses Schriftstück wieder aufgefunden. Gleichzeitig konnte Brulliot die drei bei Bartsch (a. a. O.) erwähnten Blätter um sechs weitere Stiche vermehren, die sich im Münchener Kabinett vorfanden. Später fügte J. D. Passavant (Le Peintre Graveur. Leipzig 1860, II, S. 153 f.) noch die heilige Genovefa, die sich ebenfalls in München befindet, hinzu. Damit ist die Zahl der eigenhändigen Blätter, die wir heute kennen, abgeschlossen. Trotz ihrer Kürze und einiger Fehler (Bartsch 3 = Passavant 3 und 6; Pass. 11 ist sicher nicht von Stoß) sind die Verzeichnisse Passavants und Naglers (Die Monogrammisten. München o. J., Bd. II, Nr. 2493, S. 888 ff.) bis heute maßgebend geblieben.

Daneben scheint die Würdigung der Pariser und Londoner Blätter durch Jules Renouvier (Histoire de l’origine et des Progrès de la Gravure etc. Bruxelles 1860, S. 187) nicht uninteressant; er leitet die

Kunst des Veit Stoß vom Meister E. S. und von Schongauer ab und rühmt die freie technische Behandlung der kalten Nadel und des Grabstichels, die Stoß nach seiner Meinung nebeneinander verwendete. Freilich scheint Renouviers Annahme, Stoß habe hie und da mit zwei Farben gedruckt, phantastisch. Später haben Bergau (Veit Stoß und Adam Krafft in Dohmes Kunst und Künstler, Leipzig 1878, S. 1 f.) nnd W. H. Willshire (Catalogue of early Prints in the British Museum, London 1883, Bd. II, S. 392 ff.) in den Kupferstichen mit Recht Frühwerke des Meisters aus der Krakauer Zeit erkannt. Über die Einzelheiten der Datierung und die technischen Besonderheiten der Stiche habe ich oben (S. 47 ff.) gesprochen.

Es genügt die Feststellung, daß auch A. Grabowski (Wit Stwosz, rytownik na miedzi in der „Biblioteca Warszawska", I, 1855), M. Thausing (Albrecht Dürer, Leipzig 1876, S. 152) und P. Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1905, S. 68) sich mit den Kupferstichen des Stoß kurz beschäftigen.

Gegenwärtig bereitet die „Graphische Gesellschaft" eine Publikation sämtlicher Stiche des Veit Stoß durch Herrn Dr. Baumeister in München vor. Da ich aus diesem Grunde weitere Reisen unterließ, verdanke ich die Nachrichten über die Pariser, Londoner u. a. Exemplare in erster Linie der Liebenswürdigkeit der Herren Geh. Rat M. Lehrs in Dresden und C. Dodgson in London.

### 1. Die heilige Familie im Zimmer.

In dem von einem unregelmäßigen, gotischen Netzgewölbe überspannten Raum sitzt links Maria auf einer Bank und scheint soeben das ungenähte Gewand des Christusknaben zu verlängern; in der rechten Hand hält sie das Weberschiffchen. Zu ihren Füßen sitzt der nackte Jesusknabe im Spiel mit dem langen Schleppkleide seiner Mutter und mit einem Garnknäuel beschäftigt. Im Hintergrunde ist ein vergittertes Fenster sichtbar. Rechts blickt man durch die offene Tür in den Hof, wo Joseph bemüht ist, mit einem großen Bohrer einen Balken zu durchbohren. Hinter ihm ist die zinnenbekrönte Hofmauer sichtbar. Das Blatt ist oben halbrund abgeschlossen und mit einer viereckigen Einfassungslinie umgeben. Das Monogramm findet sich unten in der Mitte.

186 : 145 mm (Einfassungslinie),
192 : 150 mm (Plattengröße).

I. Die obere linke Ecke der Platte ist noch unverletzt. Dresden. K. K. (Wz. Ochsenkopf mit Kreuz und Schlange) Paris. Bibl. Nat. (Ea. 13.)

II. Die Ecke ist weggebrochen.
München.

Das Pariser (nach Lehrs) und das Dresdner Exemplar sind gut, aber nicht ganz gleichmäßig im Ton.

Literatur: Heinecken, Neue Nachrichten, I, S. 372, Nr. 2: (Maria trocknet das Hemd Christi). Ders., Neue Bibliothek der schönen Wissen-

schaften usw., XX, S. 245. Brulliot, Dictionnaire 1833, Nr. 2832. Passav. II, S. 153, Nr. 4. Nagler, Die Monogrammisten, II, Nr. 2493, Nr. 6. Renouvier, Hist., S. 188. Courboin, Cat. de la réserve, Paris 1900, I, S. 157, Nr. 1630.

Freie Kopien:

1. Mitteltafel des Altars aus Lusina (vgl. oben S. 33). Nach Sokolowski, Studya historyi rzézby w Polsce, Krakau 1901, S. 5f., später als der Stich, von dem das Relief vielfach, namentlich in der Figur des Joseph, abweicht.

2. Lukas die Madonna malend. Bemaltes Holzrelief in der Magdalenenkirche zu Breslau; um 1500. Die Gestalt der Madonna ist auch in den Hauptzügen des Gewandes ziemlich getreu kopiert.

3. Die Figur des bohrenden Joseph scheint in Schedels Weltchronik, Bl. CCI Rv., auf dem „Martyrium des heiligen Wilhelm" frei verwendet zu sein.

### 2. Die Ehebrecherin vor Christus.

In einem kirchenartigen Raum steht links Christus, gefolgt von Petrus; von rechts her dringen fünf Juden auf ihn ein, welche erregt und mit Steinen bewaffnet auf die Ehebrecherin hinweisen, die mit gefalteten, erhobenen Händen vor Christus kniet. Rechts im Hintergrunde entfernen sich zwei Männer, der eine mit einem Hammer versehen, durch eine Tür, die den Ausblick auf die Straße eröffnet. Links von der Mitte des Bildes erhebt sich eine Säule. Das Monogramm (mit verkehrtem S) steht unten, links vom Fuße Christi.

Mit Einfassungslinie.

196 : 172 mm (Einfassung).

München (Wz. Kopf m. Stange u. Stern). Basel, Öffentl. Kunstsammlg.

Der Münchener Abdruck ist sehr gut; teilweise etwas ungleich im Ton und rings scharf beschnitten.

Literatur: Brulliot, Dictionnaire 1833, II, Nr. 2832. Passavant, II, S. 154, Nr. 7. Nagler, Die Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 7.

### 3. Die Erweckung des Lazarus.

Christus tritt, gefolgt von den Jüngern, unter denen Petrus deutlich erkennbar ist, mit erhobener Rechten an das geöffnete Grab heran, aus dem der fast unbekleidete Lazarus emporsteigt. Hinter ihm stehen und knieen seine Schwestern. Rechts im Vordergrunde stehen vier Juden, darunter ein Krieger und ein Pharisäer. In der Mitte des Vordergrundes steht der Totengräber, vom Rücken gesehen und auf sein Grabscheit gestützt, vor der abgewälzten Grabplatte; links von ihm kniet eine Frau, die überrascht ihr Tuch, mit dem sie die Tränen trocknen wollte, sinken läßt. Den Hintergrund schmückt eine geöffnete Kapelle; rechts von ihr folgt ein Torweg, dann ein Gebäude, aus dem einige kleine Figürchen hervorkommen. Die Platte ist links und in der Mitte am oberen Rande gesprungen.

Das Monogramm steht unten links von den Füßen des Totengräbers. Mit Einfassungslinie; die Platte rechts ungleich beschnitten.
220 : 208 mm (Einfassung),
226(9) : 215 mm (Platte).

I. München (nach Nagler 1802 aus der Sammlg. Praun für 15 fl. 25 Kr.). Dresden, K. K. Berlin (seit 1885) K. K. (früher Sammlg. Deut; London 1884 (182 £); Willet; Esdaile, London 1840; Wilson, London 1828; Roscoe, London 1816 [16 £ 5 sh.]). Wien, Hofbibl. (Aukt. Cerroni 1827, für 60 fl. 3 Kr.) und Alb. (zur Hälfte Federzeichnung). Bautzen, Gersdorffsche Bibliothek.

II. Mit einer (dritten) ╲ Strichlage links vom Grabscheit, einer (zweiten) ╲ Strichlage am Boden unter dem linken Fuß Lazari und anderen Retuschen im Gewande Christi und Petri, sowie am Boden beim Grabe. (Auch von Dr. Baumeister festgestellt.)

Paris, Bibl. Nat. (Ea. 13). Paris, Sammlg. Rothschild (Aukt. Fries, Amsterdam 1824, 42 fl.). Gotha, Museum.

Schönster Abzug in München; der Dresdner nicht ganz so gut, mit einigen Wurmlöchern; auch der Wiener (Hofbibl.) ist gut; Bautzen etwas ungleich im Druck. Berlin arg übertuscht. Abdruck der Sammlg. Rothschild remargiert; die Abdrücke in Paris (Bibl. Nat.) und Gotha sind unrein im Druck; der Gothaer schwach und spät.

Literatur: Florent le Comte, 1702, I, S. 146. Heinecken, Neue Nachrichten, I, S. 372, Nr. 3. Murr, Journal II, S. 228. Ders., Merkwürdigkeiten. Praunsches Museum, S. 489. Bartsch, VI, S. 66, Nr. 1. Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 1. Renouvier, Hist., S. 188. Willshire, Catalogue II, S. 392 ff., Nr. 1 (Phot.). Courboin, Cat. de la réserve, Paris 1900, I, S. 157, Nr. 1631.

Wz.: 1. Kopf mit Stange und Stern: Dresden, München, Berlin, Gotha, Paris (Sammlg. Rothschild).
2. Dreiberg im Kreise: Wien (Hofbibl.).

Abhängig: Die Gestalt einer knieenden Frau mit erhobenem Tuche links von Christus und der heilige Petrus im Gegensinne auf der „Auferweckung des Lazarus" von Lukas Cranach d. J. in der Blasiuskirche in Nordhausen (1558).

### 4. Die Beweinung des Leichnams Jesu.

Rechts vom Fuße des Kreuzes kniet Maria nieder und zieht den Oberkörper des entschlafenen Sohnes zu sich empor, um ihn auf den Mund zu küssen. Christus sitzt mit starr ausgestreckten Beinen auf dem Mantel der Mutter. Hinter Maria tritt Johannes mit stürmisch flatterndem Mantel an die Gruppe heran und nimmt Jesus die Dornenkrone vom Haupte. Das Monogramm mit verkehrtem S steht unten etwas links von der Mitte. Mit Einfassungslinie. Unten rechts ist die Platte gesprungen. Ecken abgerundet.
137 : 129 mm (Einfassungslinie),
142 : 132 mm (Platte).

I. München. Hamburg (1824 aus der Sammlg. Fries, Amsterdam, um 20 fl., Sign.: „F. Rechberger 1801").

II. Der Boden und das Gewand zwischen der rechten Hand und dem Schurz Christi ist mit einer starken ╲ Strichlage bedeckt. Eine gleiche (im tiefsten Schatten vierte) auf dem beschatteten Mantelstück unter dem linken Ellenbogen der Maria. Die Faltenpartien im Mantel rechts vom linken Oberschenkel der Maria sind stark überarbeitet usw.

London (1870 aus der Sammlg. Brentano, Frankfurt, um 620 fl.). Dresden, K. K. Paris, Bibl. Nat., Paris, Sammlg. Rothschild (aus der Sammlg. Angiolini 1895 um 2710 M.).

(Nagler erwähnt einen Abdruck in Wien, den ich nicht kenne.)

Der Münchener Abdruck ist gut, aber etwas fleckig und zeigt vollen Plattenrand; der Hamburger ist kreuzweis gebrochen und unten defekt. Das Londoner Exemplar (Taf. 5) ist von besonderer Schönheit. Der Dresdner und die beiden Pariser Abdrücke sind schwach und unsauber.

Literatur: Murr, Merkwürdigkeiten. Praun. Museum, S. 489. Ders., Journal, II, S. 228. Bartsch, P. Graveur, VI, S. 66, Nr. 2. Heinecken, Neue Nachrichten, I, S. 372, Nr. 4. Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, S. 897, Nr. 2. Renouvier, Hist., S. 188. Willshire, Cat. II, S. 392ff., Nr. 2. Courboin, Catalogue de la réserve, Paris 1900, I, S. 157, Nr. 1632.

Abb.: R. Brulliot, Copies photographiques etc. München 1854. Fol.

Wz.: 1. Großer Ochsenkopf mit Kreuz und Schlange; London, München.
2. Profilkopf m. Stange u. Stern, Paris (Sammlg. Rothschild).

Hieraus das Motiv des flatternden Mantels auf dem Relief der Beweinung am Altar der Czartoryskikapelle auf dem Wawel zu Krakau, dem Werke eines schwachen Stoßschülers, entlehnt.

### 5. Die Madonna mit dem Granatapfel.

Die heilige Jungfrau in lang herabfließendem Mantel steht von vorn gesehen da und hält das zappelnde Kind in dem linken Arm, den Granatapfel in der rechten Hand. Mutter und Kind tragen Scheibennimben. Boden oder Hintergrund ist nicht angedeutet. Das Monogramm findet sich rechts unter dem rechten Mantelzipfel der Maria.

219 : 166 mm (beschnitten).

München. London (Aukt. Ottley 1837). Paris, Bibl. Nat. und Sammlg. Rothschild (aus Aukt. Bammeville, London 1854 und Aukt. Griffiths 1883 für 66 £). Berlin (aus Sammlg. Nagler). Hamburg, Kunsthalle. Militsch, Sammlg. Maltzan. Goluchow, Fürst Czartoryski (1861 aus Aukt. Arozarena-Paris [310 Fr.]; vorher Sammlg. Esdaile [1840] und Wilson [1828] in London; aus Sammlg. Fries, Amsterdam [1824]; aus Sammlg. Praun, Nürnberg 1802, für 11 fl. 15 Kr.).

J. Strutt, Dictionnary, II, S. 343, erwähnt ein Exemplar in der Sammlg. Monroë.

Goluchow vorzüglich. Paris (Bibl. Nat.) schön, aber verschnitten. Rothschild etwas ungleich. Berlin ziemlich gut. London matt.

Literatur: Heinecken, Neue Nachrichten, 1786, I, S. 371, Nr. 1 (Rose). Murr, Merkwürdigkeiten. Praun. Mus., S. 489. Ders., Journal, II, S. 228. Bartsch, VI, S. 66, Nr. 3. Ottley, II, S. 628, Nr. 3. Passavant, II, S. 153, Nr. 6 (Rose). Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 3 und 4 (Apfel und Rose). Renouvier, Hist., S. 188. Willshire, Catalogue, II, S. 392f., Nr. 3. Lehrs, Repertorium, XVI, 1893, S. 333, Nr. 64. Courboin, Cat. de la réserve, Paris 1900, I, S. 157, Nr. 1633.

Wz.: 1. Profilkopf mit Stange und Stern: Goluchow.
2. Dreiberg im Kreise mit Stange: Militsch.
3. Ochsenkopf mit Schlange und Kreuz: München, Berlin, Hamburg.

Kopie in Ottleys Collection of Facsimiles, London 1826, Pl. 93.

### 6. Die Madonna im Zimmer.

In einem gewölbten Raume, der rechts durch ein kleines Fenster erleuchtet wird, sitzt die Madonna unter einem Baldachin. Das Kind spielt mit seinem linken Füßchen. Das Gewand der Madonna fällt in schwerer Masse auf den Boden und auf die Fensterbank herab. Das Monogramm steht unten, etwas rechts von der Mitte. Mit Einfassungslinie. Die Platte ist an den oberen Ecken abgestumpft; der untere Rand ist unregelmäßig verschnitten.

111 : 73 mm (Einfassung),
112 : 75 mm (Platte).

München (1837 aus der Aukt. Ottley um 5 £ 5 sh. [nach Nagler]).
London (1857 aus der Mac Intosh Sale für 5 £ 20 sh.).

Der Londoner Abdruck ist ausgezeichnet und nur rechts ein wenig verschnitten.

Literatur: Brulliot, Dictionn., 1833, II, Nr. 2832. Passav. II, S. 153, Nr. 5. Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 5. Willshire, Cat. II, S. 392ff., Nr. 4.

Kopie von Tiffin nach dem Londoner Exemplar (108 × 72) in der Hamburger Kunsthalle (19. Jahrh.).

### 7. Die Enthauptung des heiligen Jakobus.

Der Heilige kniet fast vom Rücken gesehen mit betend erhobenen Händen vor einem Felsen; links von ihm schwingt der Henker das zweihändige Schwert. Zu Füßen des Henkers liegt eine Schwertscheide und ein runder Gegenstand, nach Sokolowskis Deutung das Attribut des Heiligen, die Pilgerflasche. Mit Einfassungslinie. Das Monogramm mit verkehrtem S rechts in der unteren Ecke; die obere rechte Ecke ist abgeschrägt. Am rechten Fuße des Henkers ist ein Stück aus der Platte herausgebrochen.

136 : 114 mm (Einfassung),
141 : 122 mm (Platte).

München (Wz. Profilkopf.) Berlin (aus der Sammlg. Nagler). Posen (Poln. Museum). Das Posener Exemplar bei der Aukt. Meyer-Hildburghausen, Leipzig 1858, um 41 Thlr. versteigert. Dasselbe in R. Weigels Lagerkatalog 22,119 = 100 Thlr.; später Baron Rastawiecki; dann durch Graf Mielcynski an das Poln. Museum in Posen.

Am Berliner Exemplar läßt sich die Verwendung zweier Nadeln deutlich verfolgen; der Berliner Abdruck ist schön, leider verschnitten.

Literatur: Brulliot, Dictionn., 1833, II, Nr. 2832. Passav. II, S. 154, Nr. 8. Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 8.

Phot.: R. Brulliot, Copies photographiques, München Fol. 1854.

Kopien: 1. Nach V. v. Loga, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlgn., XVI, 1895, S. 228, ist der Henker in Schedels Weltchronik bei Koberger, Nürnberg 1493, Fol. CIIII, kopiert. Die von Daun behauptete Ähnlichkeit mit Wolgemuths Schatzbehalter, Fig. XVI und XX, ist rein zufällig.

2. Eine freie Kopie des Henkers findet sich auf einem mit der Feder gezeichneten Rund von Hans Holbein d. Ä., der Enthauptung der heiligen Katharina in der Öffentl. Kunstsammlg. zu Basel. Abb. bei Glaser, Hans Holbein d. Ä., Leipzig 1909. Verzeichnis der Handzeichnungen Nr. 31.

## 8. Die heilige Genovefa.

Die heilige Genovefa von Paris steht in einem langen Gewande mit weiten Ärmeln von vorn gesehen da und hält mit beiden Händen eine brennende Kerze nach links von sich. Auf dem Haupte trägt sie ein Barett oder Diadem (?), das mit fünf Rosetten geschmückt ist. Das Monogramm steht in der linken, unteren Ecke.

135 : 82 mm Platte (von unregelmäßiger Form).

München; etwas ungleichmäßig, sonst gut.

Literatur: Passav. II, S. 154, Nr. 10. Nagler, Monogramm. II, Nr. 2493, Nr. 10.

## 9. Die Marter der heiligen Katharina.

Die mädchenhaft gebildete Heilige kniet im Profil gesehen, im Gebete nach links gewendet; ein Henker in türkischer Tracht faßt sie mit der Rechten am Haarschopf und zieht mit der Linken sein Schwert aus der Scheide. Links im Grunde ein Fels und ein Rad, das von Gottes Blitzen vernichtet wird. Das Monogramm (mit verkehrtem S) findet sich oben in der Mitte. Mit Einfassungslinie. Die obere, rechte Plattenecke ist abgeschrägt.

104 × 73 mm (Platte),
98 × 68 mm (Einfassung).

München. London (1875 von Gutekunst; 1873 Aukt. Durazzo, Stuttgart für 320 fl.).

Der Londoner Abdruck ausgezeichnet.

Literatur: Brulliot, Dict., 1833, II, Nr. 2832. Passav. II, S. 154, Nr. 9. Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 9. Willshire, Cat., II, S. 392ff., Nr. 5.

### 10. Gotisches Kapitäl.

Das sechskantige, gotische Kapitäl ist von emporstrebenden Distelblattranken gänzlich überwuchert. Das Monogramm (in München undeutlich) findet sich unten links. Unten die Spur einer Einfassungslinie; die Ecken sind abgerundet.

112 × 84 mm (München),
111 × 80 mm (London).

München (Wz. Kreuz und Schlange; verschnitten). London (Aukt. Montmorillon, München 1844; 1846 von Tiffin, London erworben).

Der Londoner Abdruck ist sehr schön; auf seiner Rückseite (nach W. Schmidt) die Bezeichnung „Regenspurg".

Literatur: Brulliot, Dictionn., 1833, II, Nr. 2832. Passav. II, S. 154. Nr. 12. Nagler, Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 11. Willshire, Catalogue, II, S. 392ff., Nr. 6.

Die durch Passavant (II, S. 154, Nr. 11) und Nagler (Monogr., II, Nr. 2493, Nr. 12) irrtümlich in das Werk Veit Stoß eingeführte „fratzenhafte Maske unter einem gotischen Tabernakel" hat stilistisch gar nichts mit den oben beschriebenen Blättern gemeinsam; sie ist vermutlich früher und in der Technik sehr viel unbeholfener und roher.

Daun, Beiträge, 1903, S. 18 und Veit Stoß, 1906, S. 23 und Figur 17, hält die Maske ebenfalls irriger Weise für eigenhändig.

Maße: 91 : 59 mm (Platte).

München.

# Anhang II.

## Archivalien zum Leben Simon Lainbergers, des Hans Brand und des Veit Stoß.



### I. Zum Leben Simon Lainbergers.

1. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch des Rates. Bd. 36, Fol. 15a.

„Nördlingen. Liebe freunde. eur schreiben, Symon Laynbergers, pildschnitzers, unsers burgers, halb, dem Fridrich Härli, maler, eur burger, etliche pilde zu sneiden verdingt hat usw. itzo an uns gelangt, haben wir demselben unsern burger furgehalten und wiewol er solicher andingung, wie eur schrift innhelt, gestendig, jedoch hat er uns dabei furgehalten, wie er an vertigung solichs werks merklicher ursach halben bisher verhindert worden sei, mit stattlicher zusage, das er solich verdingt [recht] werk hie zwischen unsers heiligthumbsweisung schirstkomende one lenger verziehen verfertigen wolle, und nachdem die zeit kurz ist, biten wir euch bei eurem burger daran ze sein, die zeit gutlich zu gedulden. steet uns zu verd(ienen) dat. sabbato ante dominicam Judica (7. März) anno (14)78°".

Wortgetreu bei Gümbel, Repertorium f. Kunstwiss. 1906. Bd. 29, S. 224. Den vorangehenden Brief Nördlingens s. o. S. 181 f. Anm. 147.

2. Nürnberg, Kreisarchiv. Einlaufsregister des Rats. Ms. 814.

„Herr Philips Pfalzgraf bei Rein usw. Churfurst. Ein antwort auff zuschickung des Kon. gebots, in das veld fur Speir ze kommen usw. Idem ein brief, bitende seiner gnaden Peter den Ratschmied und Simon Lainberger den pildschnitzer zu ze schicken."

Zwischen 28. Mai und 25. Juni 1494.

Wortgetreu nach Gümbel, Repertorium f. Kunstwiss. 1906. Bd. 29, S. 224.

Dem Inhalt nach bei Baader II. S. 59.

3. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch des Rates. Bd. 43, S. 65a.

„Herrn Philphsen pfaltzgraven bey Rein Churfürsten usw. Gnedigster herr! auf e. f. g. schreiben haben wir denselben e. g. ze wolgefallen bei unsern burgern Symon Lainbergern, bildschnitzern, und Peter Vischern, rotschmid, sovil fleiß thun laßen und vermögt, das sie sich bewilligt haben, hie furderlich ze erheben und zu e. g. gein Heidelberg ze kommen; wo dann e. g. ir rate und handweiß zu wolgefallen kommen wurd, wern wir ze hörn begirig, dann womit wir . . . usw." dat(um) 2a ante Erasmi (1494; 2. Juni).

Wortgetreu bei Gümbel, Repertorium f. Kunstwiss. 1906. Bd. 29, S. 224.

4. Nürnberg, Kreisarchiv. Einlaufsregister des Rats. Ms. 815.

„Dolnstein, ein brief, begerende Symon Laynberger ze vermögen, in die angedingten tafel zu verfertigen oder inen das entpfangen gelt wiederumb zu geben."

Zwischen 12. August und 9. September 1494.

Wortgetreu nach Gümbel, Repertorium f. Kunstwiss. 1906. Bd. 29, S. 224.

(Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 12. Fol. 134 [1495]: „Stephan Laynberger" in Geldangelegenheit erwähnt).

5. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 8. Fol. 95.

„In der sach Adam Kraffts contra Sebold Hornung umb 90 gullden rhein, daran er von Hornungen 30 empfangen hab fur ain werck, so er ime zu machen angedingt hab, dagegen Philipps Maissenhaimer anwald Sebold Hornungs nit mynnder sey, er hab dem clager ain werck, das vormals durch mayster Symon seligen visirt und angefangen, auch ettwavil daran allso gemacht sei worden, und darumb er demselben mayster Symon 17 gullden rhein fur sein muhe geben hab, angedingt dermassen, dasselb gar zu verfertigen, und so das beschehen, wölle er ime darumb erbere zimliche belonung thun. Das er ime aber das umb 90 gullden angedingt oder ime dafur so vil versprochen hab, das gestee er nit. Befrembd ine auch solicher unpilligen vordrung, dann es zu ubermessig und zu vil sey, hab ime daran 30 gullden geben, und sey noch urputtig dem clager umb sein gehabte arbait desz wercks erbere zimliche belonung nach erkanndtnus derer, so der sachen verstenndig sein, zu thun.

Dagegen meyster Adam, der anntwurd: hab ime das werck angedingt und ime allemal versprochen, ime umb sein muhe und arbeit zimliche und redliche belonung zuthun. Auff solchs er ime das werck verfertigt, und wie oder welcher gestallt dasselb gemacht, gebe der augenschein zu erkennen, und hab die 90 gullden daran wol verdint; sey auch urputtig, im die 30 gullden abgeen zu lassen; mög auch gedulden und leiden, das die, so der sachen verstenndig sein, darüber gefurt und besichtigung auch ir ansag in gericht thun. So hab auch mayster Symon nit den zehenden tail oder gar wenig daran gemacht, unnd das gellt, so er ime allso gegeben, hab er ime das merertail fur den stain gegeben.

Hornung: er gestee, das er ime zimliche erbere belonung zugesagt hab; die sey er ime nochmals urputtig zu geben. Aber disz sey ime unzimliche vordrung und ausz dem wegk und mayster Symon auch ain ganz großen anfang daran gemacht; und mög leiden, der sachen verstendig erwelen bede tail furn billich verstenndig desz wercks, dasselb zu besichtigen; und so das beschicht, so beschech auff ir ansag verrer das recht ist. Secunda post Pauli conversionis (30. Januar).

Veyt Stosz, stainhauer oder pildschnitzer, Michel Wolgemut, maler, Peter Vischer, ratschmid, und mayster Hanns Behaim, stainmetz, haben darauff mit verwilligung beder partheien bey treuen an ayds stat angerurt und gesagt, das sy in beywesen beder parthey das werck

besichtigt und die partheien gegen einannder in iren furgeben vernomen haben und sey aintrechtigklich diser maynung und gutbedunkens, das Sebolt Hornung mayster Adamen fur sein muhe und arbait, die er an disem werck gehabt und auszerhalb der arbeit, so mayster Symon erstlich daran gelegt hab, geben soll 65 gullden; doch das demselben mayster Adam an solchen 65 gullden die 30 so er vormals empfangen habe, abgeen sollen. Actum Brigitte 1. Februarii 1503."

Abgedruckt bei B. Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897. S. 75, und bei J. Ptaśnik, Ze Studyow nad Witem Stwoszem. Rocznik Krakowski XIII. 1910. S. 164, Nr. 46.

## II. Zum Leben des Hans Brandt.

6. Danzig, Pfarrarchiv der Marienkirche.

Kontrakt mit „Meister Hanss Brandt" „alles das [übrige] Gebäude U. L. Frauenkirche bis unter das Dach aufzurichten"; er soll das Fundament verbessern, die breiten Steine [Plinthen], die unten um die Kirche dienen, selbst zuhauen und, wie sichs gebürt, vorsetzen und verankern. Für das Tausend Ziegel soll er bekommen 1 Mark 8 Schock; doch soll man die Steine abrechnen, die nun in der Mauer. Auch soll ich, setzt H. Brand am Ende hinzu, das Gebäude aufbringen mit Ladewerk mit geschnittenen Steinen, Bogen schließen, Capellen bauen und alles, was die Kelle heischt, nach Ausweisung der neuen Kirche.

Datum, Montag vor Pfingsten (16. Mai) 1485.

Nach dem Auszug, den Dr. Th. Hirsch, Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig. Danzig 1843. S. 63, Anm. 1 gibt.

7. Danzig, Stadtarchiv. S. LXVIII, 252. Originalbrief. Pap.

„Unnszeren fruntlichen grus mit beheglichem willen stets zcuvorran. Erszame wolweysse herrenn, besonder gutten frunde. Euwer weyszheit brief vonn wegenn meister Hanns des snitczers, der euwer pfarkirche zcu unnszer liebenn frawen zcu mawernn angefangenn hot, habenn wir leszende vornomen, dorinne ir under andern unnszer wissenschafft begert, wo wie unnde in wasserley mosse her seynn weszenn magk gehaben usw. Erszame weysze herrenn. Wir fugenn euch zcu wissenn, das wir underricht seyen, daß en der erwirdigste in got vater unde herrenn herre Sbigneus ertczbischoff zcu Gnyzenn usw. uff dem slosse Vynow gefangenn heldet unnde en nicht wil laszgebenn, her habe denne zcuvornn vorbrocht die vordingete arbeit an dem grabe zcu Gnyzenn. Dergleich wir bericht seynn das der genante meister Hanns doselbinst in gefengnis sal von zeynir vornunfft komenn, was aber doran ist oder nicht, konnen wir nicht eygentlich gewissenn. Gote befolenn. Gegeben zcu Thornn am montage nach conversionis sancti Pauli im etc. LXXXVI iore.

Rathmanne der Stadt Thornn.
30. Januar 1486.

Abgedruckt bei Sokolowski; Sprawozdania kom. usw. Bd. VI. S. CIII ff.

8. Nürnberg, Kreisarchiv. Bürger- und Meisterbuch 1462—95, Nr. 235. 2°.

„Hernach steen geschriben alle die, die ir burgerrecht aufgeben haben": Fol. 241 b. „Veit Stoß juravit anno etc. 77. et dedit literam."

Vgl. A. Gümbel, Repertorium für Kunstw. 1907. Bd. XXX, S. 331.

9. Krakau, Pfarrarchiv der Marienkirche Vol. VII, Fasc. 6.

„Anno Incarnationis Domini nostri Jesu Christi Millesimo Quadringentesimo Septuagesimo Septimo circa festum Scti. Urbani hoc opus incaeptum est cum Consules praesidentes essent Walterus Kezinger, Johannes Karnowski, Joannes Theszner, Stanislaus Przedbor, Stanislaus Sigismundi, Joannes Clethner, Joannes Gawron et Joannes Thursy. Seniores vero Consules Martinus Belze, Joannes Wirsingk, Paulus Newburgir, Nicolaus Treydler, Jacobus Sweydniczer, Joannes Gerstman, Jacobus Wilkowski, Marcus Thewer, Nicolaus Wolfram, Langpeter Stano, Kuncza Zarogowsky, Johan Tigil, Paulus Ber, Sefridus Bethmann, Joannes Borgk. Quorum consilio et majori parte assensu incaepta est. — Tamen provisione illorum videlicet Nicolai Creydler, Langpeter Consulum et Christophori Rebencz de Marienborg Notarij Civitatis continuata est tabula ista. Tamen omnes isti tres post incaeptum opus in brevi mortui sunt, post quos electi fuerunt Joannes Clethner, qui proprijs negotijs intentus modicum fecit, Joannes Thurso et Joannes Heydeke de Damnis, Notarij Civitatis, quibus additis quidem Civis Jacobus Glaser, illi collectis eleemosinis a populo opus continuaverunt usque ad finem. Et licet magni [sum]ptus facti sunt ad 2808 flor., tamen de praetorio aut aerario publico nihil datum est, tantum de testamento cuiusdam Francisci Gleywicz dati sunt 200 flor., reliquum in eleemosynis hominum collectum est per modicum usque ad continuationem. Consumatum autem est opus hoc Anno Domini Millesimo CCC[C]LXXXIX circa festum Sancti Jacobi Apostoli sub Serenissimo Principe et Domino Dno. Kazimiro Rege Poloniae et Friderico Episcopo Crac., eiusdem Regis filio inclyto; Consulibus autem praesidentibus Joanne Wirsing, Joanne Theszner, Joanne Gawron, Joanne Thursy, Sefrido Bethman, Petro Salomon, Joane Wiewiorka et Leonardo Urgestume, senioribus Paulo Newburgir, Stanislao Przedbor, Stanislao Sigismundi, Joanne Clethner, Joanne Tigil, Joanne Borg, Georgio Mornsteyn, Ulrico Jeczinbergir, Georgio Lang, Joanne Schults, Joanne Regulo in medicinis Doctore, Stanislao Szwarcz, Joanne Beck et Adam Szwarcz, quorum promotione et superiorum, videlicet Joanni Thurso, Joanni Notarij et Jacobi Glaser provisione diligentissima finitum est, ad honorem Dei et Beatissimae Virginis Mariae gloriosissimae, quae sit benedicta in saecula. Nullus tamen Polonus subsidia aut eleemosynas praebuerat, sed multi deridebant, putantes sine fine desistere, de quibus multi sunt etiam per Beatissimam Virginem turbati multis adversitatibus.

Plebanus erat mitissimus Georgius Szwarcz Almanus, filius olim famo-

sissimi Consulis Georgij Szwarcz, praedicator Almanorum, vir clarissimi ingenij Joannes Galer de Glogovia majori, artium Magister, excellentissimus praedicator verbi Dei, qui suis monitionibus multum ad hoc opus fecit.

Sacristianus autem vir optimus Hieronymus de Wogstat Artium Magister ac Baccalaureus Theologiae. Magister autem sive artifex huius operis fuit Magister Vittus Almanus de Norinberga, vir mirae constantiae et fidelitatis, cuius etiam ingenium et labor per totum Christianum Circulum laudabatur, quem et opus hoc laudat in perpetuum. Haec ego Joannes Heydeke de Damnis Notarius Civitatis pro perpetua memoria scripsi."

Lateinische Abschrift der verlorenen Pergamenturkunde auf Papier; nach dem Schriftcharakter aus dem 17. Jahrhundert. Dabei liegt auf einem Duodezblatt, wohl des 16. Jahrhunderts, folgende Notiz:

„Quo Anno tabula magna circa aram magnam in templo beatae Virginis Mariae in circulo Cracoviensi fieri incepta quo finita inventum feria 5 ante dominicum Judica (27. März) 1533 ab eo qui purgabat parietes templi in pinxide in charta pergaminea descriptum. e."

Daneben existiert eine polnische Abschrift des sechzehnten Jahrhunderts mit dem Schlußsatz

„Anno salutis 1585 die 12 Apprilis wiepieszalem Ja tho sobio oth X. Jacuba Sakristiana".

Auf diesem Schriftstück ist dieselbe Bemerkung über das Jahr der Auffindung der Urkunde (1533), wie oben mitgeteilt; auf einem Duodezzettel aufgeklebt. (Wz. Adler).

Vgl. L. Lepszy; Pacyfical sandomierski in den Sprawozdania Kom. hist. sztuki Bd. V, S. 96. Anm. mit lateinischer und polnischer Abschrift. Eine deutsche Übersetzung der polnischen Abschrift gab Essenwein; Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Leipzig 1869. Beilage XV.

### Beiträge zum Bau des Marienaltars:

10. Krakau, Städt. Archiv; Liber Testamentorum 1427—1622:

a. Fol. 108. Im Jahre 1473. Mathias Opoczko „item pro nova tabula ymaginum alias tablicza ad sumum altarem in eadem ecclesia comperanda et erigenda LXta floreni speciali" „feria VI ante Judicium (?) Innocent. (24. Dezember.) 1473.

b. Fol. 120. Stanislaus Ffischbergk „5 mrg. czu der newn toffele doselbist" „feria quinta ante purificacionis marie Anno dni. 1477. (31. Januar.)

c. Fol. 120. Dorothea Sweszniczka: „Item IIII mrg. czu unsir libn frawen czu der newn tafelen."

„Item eyn silberen gortil ist bey einen czu her garthnern in V (?) gulden den sol man awskowfen vnd geben czu den newn crewcen czu unsir liben frawen." „feria VI in vigilia Thome Apost. Anno 1477" (20. Dezember).

d. Fol. 123. Mathias Muskala „sallicida“ „Item tres florenos et tres florenos ad novam tabulam“ „sabato ante Viti 1479“ (13. Juni).

e. Fol. 125. Peter Lang: Ouch was her yn (seinem Testamentsvollstrecker Jakob Glaser) bevolen hat awfzurichten ein werg der barmherzikeit alhir zue vnsir libnn frawen zu der kirche vnd ouch zu der toffil, des sullen sy mit fleise awsrichten alse her yn hat bevolen vnd wol vortrawet.“ „feria V ante festum Joh. Bapt. 1479.“ (18. Juni).

f. Fol. 135. „Zuzanna mathis Beckinn“: „Item czu der newn tofil czu vnsir liben frawen alhir am ring hat sy gegeben vnd benannt VI gulden.“ „feria V in die Scti. Stephani 1482.“ (26. Dezember).

g. Fol. 135. „Wylhelms megnszhemnir von Thunkelspul (Dinkelsbühl): „Czum ersten hat her gegeben und benennt czu geben von seynem guttern X reynische gulden czu der toffel dy man machit of den hochen altar alhir zu vnsir liben frawen am Ringe.“ „feria 4 post Elizabet 1482.“ (21. November).

h. Fol. 127. Peter Schevcz: „Item czu der tofele der Jungfraw marien X gulden.“ „freitag nach Joh. bapt. 1482.“ (28. Juni).

i. Fol. 145. „Margareta scholwiczynn“: Item V gulden hot sy och bescheiden czu der großen tafele czu unsir liben frawen“. „sabato post marci evangeliste 1488.“ (27. April).

k. Fol. 148. „Ursula Eustachiussynn“: „Zum ersten gebe ich von meynen guttern X gulden czu der tofel yn dy kirche czu unser liben frawe am gringe“ 1489.

Dem Inhalt nach zum größten Teil bei Grabowski; Krakow i jego okolice. 3. Aufl. 1836. S. 365f.

Ferner teilt A. Grabowski; Starożytnicze Wiadomości o Krakowie. Krakow 1852. S. 29f. nach dem jetzt verschollenen „Liber Duorum Scabinorum Crac. No. 1474,“ das sich damals noch im Krakauer Stadtarchiv befand, folgende Vermächtnisse mit:

l. Jan Stano mechanicus vermacht 10 fl. „ad ymagines supra tabulam que pro ecclesia St. Marie construitur.“ 1478.

m. Georg Lang und Jan Krupek treten die bei Gericht hinterlegten Silbergeräte ab, um die sie mit einem Armenier aus Lemberg prozessierten, und übergeben sie an Jan Kletner, Jan Turzon, Jacob Glaser und Christoph den Stadtschreiber als den Verwaltern und Bauherrn „der newen tofelen czu unsir libn frawn.“ 1480.

n. Weronika, Frau des Jacob Tale beauftragt ihren Mann, 200 ungarische Gulden „pro nova tabula in magno altari in Eccl. B. Virg. Mariae“ auszuzahlen, was er auch versprach. 1483.

o. Anna, die Frau des Gleiwitz, gab 24 Mark den Herren Jan Kletner, Severin Bethmann, Jan Turzon „tanquam erectoribus et aedificatoribus tabulae in Eccl. B. V. Mariae.“ 1483.

p. Bartholomaeus Reich vermacht „czu der newen toffil yn unsir libn frawn Kirche of den hohen altar“ 25 fl. 1484.

q. Paulus, der Apotheker, vermacht „eyne silberne Koppe obirguldt [nach Essenwein; Kunstdenkmäler Krakaus S. 102 auch anderes Silber-

gerät] czu der toffil czu unsir libn frawn, dy man bawet of den hohen Altar." 1485.

r. Jan Gobil vermacht 10 fl. „czu der newen toffelen czu unsir libn frawn." 1485.

s. Lorenz Gobil zediert eine Forderung von 14 fl. „pro tabula magna in summo altare ad Beat. Virginem in circulo" und gibt in baar 10 fl. „pro eadem tabula." 1486.

t. Anna, die Frau des Hutmachers Simon, überweist dem Johannes Thursy ein Haus zum Altarbau 1486.

u. Katharina, die Plattnerin, vermacht 20 fl. ung. „pro fabrica et decoratione tabule sive ymaginis summi altaris Eccl. B. V. Mariae". 1487.

v. Barbara, die Witwe des Kaspar Roth, vermacht einen silbernen Gürtel und 9 silberne Löffel „pro tabula nova ad B. virginem". 1488.

w. Johann Korbel vermacht 10 fl. „pro tabula ad S. Mariam in circulo". 1488 (?).

x. Anna, die Frau des Bartholomaeus, und Martha, die Apothekerin, zwei Schwestern, überweisen das gemeinsame Haus in der Judenstraße an Jan Thursy „czu bawen dy grosse toffil czu unsir libn frawn"; dieses Haus war vorher um 200 fl. verkauft worden (nach Essenwein a. a. O. S. 102). 1488 (?).

y. Lazarus, der Kürschner, vermacht 80 fl. Bargeld, das er in Groschen besaß, und 5 Mark „czu der grossen toffil czu unsir libn frawn". 1489.

z. Krakau, Stadtarchiv; Consularia Crac. 429. p. 774.

„Michael Avecci de Florencia, frater olim Anthonii Italici, et honorabilis dominus Vincentius de ibidem tamquam interpretes dicti Michaelis et cum eo reposuerunt tria registra cum quibusdam debitis olim Anthonii Italici et dederunt omnia illa debita in eis contenta, si que sunt, famosis dominis Sefrido Bethmann, Johanni Turso, Johanni Clethner et Johanni Schultis, ut illi eadem debita omni autoritate et plenipotentia emoveant, tollant et recipiant et pro nova tabula, que edificatur ad beatam Virginem, convertant et dent pro hiis agendum, iuramenta recipiendum et dimittendum procuratores, tociens quociens voluerint, substituendum et omnia alia pro hiis faciendum tamquam ipsi soli personaliter adessent."

„Feria IV. post octavas Corporis Christi" (6. Juni) 1483. Vgl. Ptaśnik; a. a. O. S. 158. No. 11.

11. Krakau; Stadtarchiv. Advocatialia Crac. 84. fol. 365.

„Uxor Viti snyczher non paruit Agneti Scholtissin, quod sibi ancillam preter velle suum alienavit et reduxit; plenipotens kozik adfuit." 1479. Vgl. Ptaśnik, a. a. O. S. 157. No. 3.

12. Nach Grabowski, Starożytnicze Wiadomości 1852, S. 283., der diese Notiz in dem verschollenen Buch der Acta scabinalia No. 1474 gefunden haben muß, kauft „Meistir Vit der bildersnytczer" das Haus in der Legatengasse von Sophia Leymiterin. 1481.

13. Krakau, Stadtarchiv. Consularia Cr. 429. fol. 706.

„Magister Vitus der snitczer hot bekent, das her schuldig ist Martino

vom Stradam 12 guld., dy hot her ym gelobt czu beczalen unvorczoglich 6 guld. of Trinitatis nest komende und 6 guld. of Michaelis nest komende alhir bey dem buche". (F. IV. in vigilia Ascens. Domini post Urbani.) 30. Mai 1481. Vgl. Ptaśnik, a. a. O. S. 157. No. 5.

14. Ebenda. fol. 717.

„Dy hern jung und ald haben vergunt magistro Vito czu bawen und czu machen drey pheiler of der twergassen, das dy Legaten gasse heysit an dem echaws, das etwan Leymitirs gewesit ist, und das her bawet dorumme, das ym dy mawern nicht ingeen. Welch haus bis doher stadgeschos gegeben hot 6 gr., sal uw fort mer geben alle ior 8 gr. schos stadgeschosz ume des willen, das ym dy hern dy feiler vorgunt haben zu ewigen tagen." (Feria IV. ante Francisci.) 3. Oktober 1481. Vgl. Ptaśnik a. a. O. S. 157. No. 6.

15. Nach Grabowski, Starożytnicze usw. 1852. S. 283, der sich wieder auf den verlorenen Band der Acta scabinalia Nr. 1474 stützt, erteilt Veit seinem Bruder Mathias Vollmacht. 1482.

16. Krakau: Stadtarchiv. Advocat. Cr. 85. fol. 110.

„Datum est sententialiter Vito sniczer parti respondenti, qui recognovit florenum Stanislao figulo de Kazimiria precii deserviti, ut sibi solis ad occasum solvere debet de forma iuris". (F. VI. post Reminiscere.)

Ptaśnik, a. a. O. S. 157. No. 8. 28. Februar 1483.

17. Krakau, Stadtarchiv. Advocat. Crac. 85. fol. 111.

„Vito sniczer parti ree datum est per quendam ad prolocutorem contra Valentinum seu consortem suam actricem pro 10 flor. per calce et lateribus sub eodem iure et citatione (F. IIII. die s. Gregorii).

Ptaśnik, S. 157. No. 9. 12. März 1483.

18. Ebenda, fol. 112.

Martino Stockmer datum est per quendam ad colloquendum cum Vito sniczer pro 10 flor. erga Valentinum pro calce et lateribus sub eodem iure et citatione et ad respondendum. (F. IIII. magna.)

Ptaśnik, S. 157. No. 10. 26. März 1483.

19. Ebenda. Liber juris civilis 1423—92.

Niclos moler, Holips eidam, resignavit jus civile per Vitum Snyczczer. Fer. VI, p. Zophie. 17. Mai 1483.

Grabowski, Skarbniczka. 1854. 9. 41.

20. Ebenda. Consular. Cr. 430. fol. 23.

„Seniores confirmatorum mechanicorum a. 1484, Maler, tischer: Peter thischer, Vitus snytczer.

Ptaśnik, S. 158. No. 12.

21. Ebenda. fol. 3.

Dy herren Jungk und Ald von sunderlichir gutickeit und gnode, dy sy haben czu meistir Vito de bildensnitczer umme seynir togunt und kunst wille, dy her denne an der grossen tofle czu unsir liben fruven beweisit hot und in der vorendunge der selbin noch irczegen wird, dy gunst und gnode gethon, das her frey sitczen und wanen sal, dyweyle her lebit und unsir mitburgir ist, entbyndende yn von allen gebungen

als schosz, wacheborngelt und sust, was dy stad antrit, ane alle an-
fechtunge unde hinderniſſe und darumme sal her och weddir gutwillig
seyn, so man yn fordern wird, czu raten czu gebewden der Kirchen
adir der stad noch seynem besten vornemen, sundir sust, was do antrit
nokiberschaft als bawen und brucken vor seynem hawse, sal her es
geleich halden als andir borgir mit seynen nocbern. (Feria VI. ant.
Francisci.) 1. Oktober 1484.

Ptaśnik, S. 158. No. 13.

22. Krakau, Stadtarchiv. Advocat. Cr. 86. fol. 111.

„Ex quo Vitus sniczer est citatus a senioribus sartorum videlicet a
Georgio et Martino plenipotentibus pro 14 lucibulariis, super que sibi
$10^1/_2$ flor. dedissent, et quod eis promisisset, eis pecuniam restituere,
si non competerent sibi, qui postulat ad prolocutorem, extunc habere
debet per quendam de forma iuris. (F. VI. post Corporis Christi.)

Ptaśnik, S. 158. No. 14. 3. Juni 1485.

23. Ebenda. fol. 111.

Sententiatum est, ex quo domini consules testificantur littera sua
mediante pro Vito sniczer, contra seniores artis sartorum, quod con-
tractum cum eo fecerant pro istis candelabris ita, quod eis bene com-
petebant et magistri pictorum vocati fuerant ad hoc ad agnoscendum,
utrum essent competentes; qui similiter recognoverunt esse competentia
candelabra; quo audito domini consules decreverunt, quod sartores debu-
erant candelabra recipere et pecuniam sibi dare, sed si quid seorsum
contra ipsum quesitura sint, faciant, quod iuris est, extunc occasione
candelabrorum nichil contrarii pati debet ab eis de forma iuris. (F. VI.
post s. Viti.) 17. Juni 1485.

Ptaśnik, S. 158. No. 15.

24. Ebenda. fol. 112.

Vitus sniczer iuravit per sententiam dominorum scabinorum artis
sartorie senioribus, quod eis non promisit $10^1/_2$ flor. e converso dare,
si eis candelabra non competerent, an placerent. Causa ob spem con-
cordie, quando Vitus de Vratislavia venerit, debet eos admonere et
mittere pro fienda concordia iure parcium salvo. (F. VI. post. s. Viti.)

Ptaśnik, S. 158. No. 16. 17. Juni 1485.

25. Ebenda. Consular. Cr. 430. fol. 70.

Meister Bernhart der goltslaer hat bekint das her schuldig ist deme
ersamen herren Johanni Thurso 90 guld. von wegen des goldis, das
her ym gegebin hat, nemlich $2^1/_2$ marg goldis, das er slaen solte zu
der grossen tafele, welchs her nicht berechnen mag, sundir vorkawft
und wegebracht hat; welche 90 gulden her beczalen sal und gelobt hat
czu beczalen, nemlich czwuschin hir und ostern 50 ung. guld., vor welche
50 ung. guld. haben geborgit, nemlich fridrich Schilling 15 guld.,
magister Vitus 15 guld., Mertin moler und Mathis goltsmid sy beyde
10 guld., Jacobus Bothner seyn geselle 10 guld., welche alle sy vor
yn ist, das her nicht genug worde thuen mit arbeyt und bereytin gulden
czwuschin hir und ostern gelobt und geborgit habin, zu beczalen den

obgenannten herren Johanni Thurso unvorczoglich ane alle awsrede als eygen schult; in welchen 90 ung. guld. der obgenante meister Bernart hat vorschribin und vorphendit den obgenanten seynen borgen alle seyne guttir, is sey golt, silbir, ware, hantwerg geczewg adir was das were, keynis awsgenomen, das sy alle wege das nemen mogen, wen sy willen, sam sy is mit allem rechte derfolgit hetten; und obir das hat Magister Bernarth gelobt und vorheisen von hin nicht czu czihen, sundir der kirchen arbeyten, als her vordingit ist, und seyne borgen czwuschin hir und ostern nest komende in den 50 gulden freyen bey vorlust trewe und ere und seynis hantwerkis; also worde her nicht genug thuen und entworde adir wegczoge, so mogen sy yn nemen adir eyn iczlichir aws yn, war sy yn ankomen mogen, und mit ym thuen und lossen, sam her mit allem rechte gewonnen were; und so dy ostern komen und wirt dy 50 gulden beczalen, denne mit wille herren Johannis Thurso haben sy ym vorheisen zu den 40 guld. lenger tag zu geben adir, was her noch schuldig bliben wert, zu guttir rechnunge; und so her Thurso etwas entfinge von meister Bernhart, das sal allewege ane schaden seyn von wegen der borgeschaft, sundir der geczewg und lewth (Lewsch?) adir ledir, das her arbeyt itczunt und itczunt, hat hat her her Thurso vorrechnit in andir summa ane dy 90 Gulden und ist der herren (Sabbato ante Laurentii). 6. August 1485.

Ptaśnik, S. 158f. No. 17.

26. Krakau, Stadtarchiv. Consular. Crac. 430. fol. 82.

Jacobus Bothner eyn goldloschmechir hat bekant, das her schuldig ist eygner rechter schuld deme ersamen herren Johanni Thurso, als eynem vorwesir der grossen toffil, 50 ung. guld. vor ledir und losch, das her ym vorkawft hat und von meyster Bernhart genomen und mit der kirchengelt awsgekauft ist gewesit vnd vor aller borgeschaft, dy magister Bernhart czuvor gethon hat, in dy der kirchen rechnunge gelegit ist gewesit obir dy 50 guld., dy magister Bernhart vorborgit hat; welche 50 guld. hat der obgenant Jacobus Bothner gelobit czu beczahlen czwuschin hir und Michaelis nehist komende unvorczoglich mit bereyten paren gulden; sundir of das her Thurso und kirche deste bas versichert were, hat der obgenante Jacobus borgen gesetczit, nemlich Lange Hanns, eyn weisgerbir, vor czehen guld. ung., Jendrze Varkoczek vom Kleppar vor 10 guld. ung., Lucas moler 5 guld. ung., welche keginwortig stenhende gelobt haben, als eygen schult ydir seine schult zu beczalen; und vor das obirge hat Jacob vorheisen und gelobt och borgen zu setczen; und weris sache das Jacob yrkeyn gelt beczalite hinder der borgen wissen, das soll allewege der borgeschaft unschedlich seyn; und so man von den borgen vorsewmit worde in der beczalunge, so sal man allewege Jacob den selbstschuldigen angreifen und manen, nicht awslissinde dy borgen vnd yn nicht awslissinde aws der schult, sundir beyder zeit beyde borgen und och her sullen allewege flichtig seyn bis czu der beczalunge der summa, als oben awsgedruckt ist, thuende dy beczalunge bey dem buche. (Anno 1485. Sabato in die Elizabeth.)

Vgl. Ptaśnik, S. 159. No. 18. 19. November 1485.

27. Krakau, Stadtarchiv. Consul. Cr. 430. fol. 89.

Cristoforus Dornhawsir der goltslaer hat bekant, das ym der ersame herre Johannes Thurso als eyn bawherre der grossen toffil vorkowft hat allen werggeczewg, der zum goldslaen gehort, als buchir, formen, hemmir, blisebelge, czangen, sneidebrettir, kastelen und almer usw. und sust andir gerulle czu dem hantwergk vor 28 guld. ung., welchis her allis alhir vom rathawse entphangen hat; welche 28 guld. ung. hat her ym adir dem herren alhir als vorwesirn der kirchen gelobt czu beczalen czwuschin hir und Michaelis nehist komende unvorczoglich ane alle entschutczunge in solchir weise: werden em dy herren yrkeyn arbeyt geben, so sal allewege dy helfte des lonis abegeen of dy schult und dy helfte sal man ym beczalen; worde man ym nicht zu arbeyten geben, ydoch sal her alleychwol dy obgenanten 28 gulden beczalen in der obgenanten czeit alhir allewege bey dem buche, darynne vorschreibit her und vorphendit den herren denselben wergczewg und alle seyn gut, darmit her Thurso adir dy herren thuen und lassen mogen, sam sy alle recht darobir gewonnen hetten, so her nicht worde beczalen als obin. Item noch hat her bekant dem obgenanten herren in besundirn eyn guld. vor papir och of dy obgenante czeit czu beczalen.

Anmerkung: satisfecit iuxta inscriptionem. (Sabato ante Circumcisionis Domini.) 31. Dezember 1485.

Ptaśnik, S. 159. No. 19.

28. Krakau, Städt. Archiv. Consul. Crac. 430. fol. 82.

Bernhart Opitczir, der goltslaer von Breslo, hat bekant, das her geborgit hat von Jacob Bothnir eynem goltlewschmachir 25 guld. ung., vor yn czu beczalen als eygne schult dem ersamen herren Johanni Thurso, als eynem bawherren der grossen taffil zu unsir liben frawen unvorczoglich czwuschin hir und Michaelis mit bereyten gulden adir mit geslagenem golde, das dynen wirt czu der toffele, ydoch nicht awslassinde den selbschuldiger und och unschedlich der burgeschaft. (sabbato in crastino Epiphaniarum Domini 1486.) 7. Januar 1486.

Ptaśnik, S. 159f. No. 20.

29. Krakau, Städt. Archiv. Advocat. Cr. 87. fol. 393.

Dorothea coctrix posuit in arestum omnia bona Johannis tischer apud Vitum snyczer et cisticulam, iopulam cum caligis et mitram cismeam in 5 marcis mutuatis et Vitus arestum suscepit (sabbato post s. Mathie).

Anm.: „Per preces Kozubek misit libere res istas Dorothea." 25. Februar 1486.

Ptaśnik, S. 160. No. 21.

30. Krakau, Stadtarchiv. Consul. Cr. 430. fol. 110.

Mathias Wilk eyn sateller, Jan Ostrowsky eyn slosser, unsir mitpurgir, zeyn burge wordin allerley fredis halbin vor Petrum Kuncza von Briske, eyn molergeselle, der do meyster Vitum den snytczer gesmehet und gelestert hatte; und ys ym doch meyster Vitus umb willen zeyner demut und vorbeten guttir lewte vorczehen und vorgebin hat,

alzo das der genante Petrus Kuncza tczwuschin hy und weynachtin der genanten meyster Vitum nicht zal smehen noch lestern weder mit worten noch mit werken durch sich noch durch eyn andirn; und wen weynachtin kommen, wellen zy weyter burgen das leyt an yn, ap zy nicht welden, zo zollin zy yn magistro Vito weder alhy gestellen, das magister Vitus weyter burge von ym moge bekommen (sabbato in vigilia visitationis Marie Virginis et matris). 1. Juli 1486.

Ptaśnik, S. 160. No. 22.

31. Ebenda. fol. 129.

Meyster Vitus der snitczczer hot gancze folle macht gegeben dem erwirdigen herren Johanni Heydeke unserm stadschreyber alle und iczliche schulde, dy her hot adir habin worde an allen enden bey ydermenniclicher personen keyne awsgenomen, ynczwmanen, ynczwfordern und czw entphoen, dovon queit, frey und ledig czw sagin, eyde czw nemen und czwdirlossin och, alzo offte her wil, eynen andir czwmechtigen vor gerichte und deryn zuneweyse und sust alle und iczliche ding dorbey czw tuen und czw lossin, gleichezam her zelbstendig kegenwertig stunde, och steende der genannte meyster Vitus betrachtende zeyne awsfart kegin Norenberg yn zeynen notlichin gescheftin; und hot denne genanten herren Johan gekoren czw vormünde zeyner hawsfrawen und kindern, das her mag und zal vor zy und vor alle zeyne gutter helfen und roten, awsslissende alle seyne mogin und frunde, zo got an ym ichtis noch ordenunge der natuer tete. (Feria III. post Briccii.)

Ptaśnik, S. 160. No. 24. 14. November 1486.

32. Krakau, Stadtarchiv. Advocatialia. Cr. 87. fol. 61.

Sententiatum est, ex quo dominus Johannes baccalarius, notarius civilis dicit, sicut nuncius ex parte dominorum consulum pro parte Viti snitczer, quod causa ista tangit rationem cum Nicolao pictore actore et Vitus in dominorum consulum dispensatione et bonorum eorum procuratione tanquam factor est in alienas provincias iturus, postulans ad eius adventum, extunc pro istis 3 flor. minus octo, stare debet ad Viti sniczer adventum in forma iuris. Et notarius dixit, eo [si] Vitus interim decederet, pro istis 3 flor. minus octo vult Nicolao respondere. (F. III. post sancti Briccii.) 14. November 1486.

Ptaśnik, S. 160. Nr. 25.

33. Krakau, Stadtarchiv. Consul. Crac. 430. fol. 210.

Confirmati seniores mechanicorum 1489:

Pictores: Vitus sniczczer. Lucas moler.

Ptaśnik, S. 180. No. 27.

34. Ebenda. fol. 258.

Meyster Vitus der snytczer, Matis Swob der goltsmid, Laslo thischer und Matis rimer, alle unsir mitpurgir, habin bekant, das sy eyne folkomene unvorruchliche eyntracht gestifft und gemacht habin von wegin allerley tczwetracht und schelunge, dy Jost Beme, eyn steynmecz, vor gerichte gerichticlich mit Andrise Steger dem thuncher czw tun gehat hot und gelawtbart ist noch ynnehaldunge des gerichtsbuche, alzo das

zy dy genante tczwe teyle eyns das andere nymmermer anlangnyn zal, wedir mit worten, noch mit werken und alle dy vergangenen dinge, zy werinn, wy zy werinn, dy y addir y tczwuschyn ynn gewest werin, dy zullinn alle gar hyn gelegt zeyn vorricht und czw ewiginn taginn vorgessen, alzo das eynir von dem anderin nichts weys, noch wissen zal, wen alle fruntschaft, redelichkeit und aller ere, wolwirdikeit und obir das allis, dy genanten tczwe teyle steende keginwerticlich habin eynir denn andirn frunt und forderer czw zeyn czw ewigin tagin bey funft margken busse, welcher is nicht halden worde, der stad dy helfte und dy andir helfte den verrichtslewten. (Feria sexta ante Dominicam Judica.)

Ptaśnik, S. 161. No. 29. 26. März 1490.

35. Krakau, Stadtarchiv. Consul. Crac. 430. fol. 290.

Seniores mechanicorum anni 1491.

Pictores: Vitus. Adam.

36. Krakau, Bischöfliches Consistorialarchiv. Acta officialia 18. fol. 69.

Vitus Sculptor ymaginum de Cracovia contra magistrum Jacobum altaristam de sancta Maria in suum constituit procuratorem magistrum Johannem Jacubowsky de Jacubow specialem et contra alios omnes et singulis generalem ad agendum, faciendum, defendendum, prout in forma meliori promittens de ratho, et presentibus ibidem Mathia de Kxyasch et Martino de Szdbiky notariis sociis. 30. Oktober 1492.

Vgl. Sokolowski, Sprawozdania VII. S. 91. Anm. 3.

37. Krakau, Bischöfl. Consistorialarchiv. Acta officialia 18b. fol. 91 f.

Christi nomine in voto et solum deum per oculis habens pro . . . in causa inter providum Vitum sculptorem imaginum ex una et honorabilem magistrum Jacobum de valendorf altaristam ad S. Mariam in Cracovia pro de et super solucionem imaginum sive tabule per magistrum Vitum laborate et eius occasione partibus ex altera . . . declaramus quendam Ludovicum mercatorem de Prussia sub praesentia dicti magistri Jacobi dictum Vitum sculptorem ad sculpendum et laborandum nonnullas imagines super tabulam altaris dicti magistri Jacobi in ecclesia parochiali S. Marie Cracovie sibi de 28 florenis ung. convenisse, ipsosque florenos dum dictum sculptorem compleret solvere debuisse et postquam opus sculpture eiusdem idem Vitus sculptor perfecerit et de domo sua tabulam eandem cum dictis imaginibus sculptis extradere et super dictum altare ponere absque solucione ipsorum 28 flor. contradixisset et recusasset ipsum magistrum Jacobum pro solucione eorundem sibi Vito facienda et impondenda dixisse et cooperari bona fide promisisse, quo respectu ipsum Vitum tabulam eandem cum imaginibus sibi magistro Jacobo dedisse et super altare suum iam dictum locasse et posuisse. Nihilominus tamen praefatum magistrum Jacobum licet caritative et requisitum pro solucione eadem juxta submissionem et promissionem suam eidam facienda dictos XXVIII. flor. solvere etc.

Sabbato XXVIII. Junii 1494.

Vgl. Sokolowski, Sprawozdania VII. S. 87. Anm. 3.

38. Krakau, Stadtarchiv. Advocat. Cr. 1493. fol. 333.

Vitus sniczer clausit iure mediante et arestavit testudinem cum rebus contentis Valentini Socha apud Andream mercatorem in acie platea sancti Nicolai in 30 florenis magis vel minus. (F. II. post s. Kiliani.)

Ptaśnik, S. 162. No. 34. 9. Juli 1494.

39. Ebenda. Consul. Crac. 430. Fol. 421.

Seniores mechanicorum confirmati 1495:

Pictores: Vitus snyczer. Wyelky Jan.

Ptaśnik. S. 162. No. 35.

40. Ebenda. Consul. Crac. 430. Fol. 440.

Dy herren jung und alt haben magistro Veit dem snyczer vor dy toffel, dy her off yren alter vor yren schtul yn unsir frawin kirchin gesaczt het, gelobt czw beczalin andert halb hundert gulden yn czwen yorin (Feria V post Mathei). 24. September 1495.

Anmerkg: „Solutum est per Dominos."

Ptaśnik S. 162, Nr. 36.

41. Ebenda. Consul. Crac. 430 Fol. 452.

Her Fredrich Schilling hot gelobt und ist borge worden dem erwerdigen herren Creslao Bischoff zw der Keye etc. vor magistrum Veit, den snitczer, das her sal zo gutten sten bestellen zw seinem grabe als der gewest ist, den her ym vorerbeit hot, und magister Veit hot gelobt de sachen halben hern Ffredrichen schadelos zw halden. (Feria secunda infra octavam Epiphanie.) 10. Januar 1496.

Ptaśnik S. 162. Nr. 38.

42. Nürnberg, Kreisarchiv. Bürger- und Meisterbuch 1462—1496. Nr. 235. Fol. 226a.

„Veit Stoß (debit) 3 fl. werung."

Zwischen 30. Januar und 27. Februar 1496.

Gümbel, Repertorium XXX. 1907. S. 331.

43. Nürnberg, Kreisarchiv. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 67b.

„Item Barbara Feytt Stoesin am eritag nach Jacoby."

Vgl. Gümbel, Repertorium f. Kunstw. XXX. 1907. S. 331.

28. Juli 1496.

44. Nürnberg, Kreisarchiv. Registrum der Kuniglichen Maiestat Pfenning Einsammlung in der Statt Nurnberg ... in St. Lorenzer pfarr usw.

„Veit Stos dt. 1 fl (d. h. für ein Vermögen über 1000 fl.) und fur 4 (Personen)."

Vgl. Gümbel, Repert. XXX. 1907. S. 331. 7./23. März 1497.

45. Nürnberg, Städt. Archiv, Conservatorium 5. fol. 88.

Das Aufgebot des verschollenen Georg Reinolt durch Veit Stoß soll erneuert werden. Das erste Aufgebot wird für ungültig erklärt, da Stoß zu dem bestimmten Termin nicht vor Gericht erschienen sei, auch Nachforschungen noch nicht angestellt seien. „Sexta Cruc. Exaltacionis 98."

Ptaśnik, Anhang Nr. 40. 14. September 1498.

46. Nürnberg, Städt. Archiv. Litterae 15, fol. 119f.

Konrad Reinhart, geschworener Prokurator des Gerichts, läßt für Anton Örtel, Hans Kneussel, den Ratsschreiber Johann Mülbeck und Jeronimus Reinolt, die Testamentarier des verstorbenen Losungschreibers Johann Reinolt, gerichtlich eintragen, daß Veit Stoß für sich und seine Frau Christina Anspruch auf das Erbe des verschollenen Schwagers Georg Reinolt geltend gemacht und ein öffentliches Aufgebot des Vermißten erlangt hat (unter dem 14. September 1498). Am heutigen Tage nach Ablauf der gesetzlichen Frist wird Georg Reinolt noch einmal „durch den geschworen gerichtsknecht uber den gerichtsringk geruffet." Darauf wird dem Veit Stoß die Unauffindbarkeit des Schwagers gerichtlich bestätigt.

„2. post Simonis et Jude 98."                29. Oktober 1498.

Ptaśnik, Anhang Nr. 41.

47. Nürnberg, Stadtarchiv. Rep. 81. XXIV. 88a. „Dißes ist ein Rechnung, wie die Judenhewser, Sinagog vnnd Leichoff verkaufft wordenn sind zů Nurmberg usw. Im 1499. Jar." fol. 4.

„Jesus 1499 Christus. Item mer habene wir vorgenanten dem maister Veit Stoß vonn Kracka ein Haus verkaufft, ist des alten Mairs Johelß gewest vmb fl. 800. Ist vmb die Summa geschetzt, hat des auch ein kauffbrieff vnd vff frist bezalt fl. 800."

48. Kaufbrief für Veit Stoß, Original seit 1857 im Besitz des † Barons Rastawiecki in Warschau, jetzt verschollen. Kopie in Nürnberg, Stadtarchiv. Lochner, Norica V. fol. 510. Nr. 280.

„Wir die Burgermeister und Rat der Stat Nürmberg; Als der Allerdurchlauchtigist, Grosmechtigist Fürst vnd Herr, Herr Maximilian Römischer Künig, zu allen Zeitten Merer des Reichs usw. Unnser Allergnedigster herre, Alle vnd yde Jüden vnd Jüdin auß vnnser Stat Nürmberg verschaffet. Vnd der selben Jüdischheyt ligende vnd vnbeweglich gründt vnd guttern, nemlich Hewser, Hofe, Synagog, den Leychhoff mit Iren zu- vnd eingehörungen, Nichtzit dauon außgenommen, durch den Gestrenngen, Erbern vnd Vesten des Reichs Schultheysen in Nurmberg, Herrn Wolffen von parßberg zu parßberg Ritter zu seiner gnaden Hannden vnd gewalte, Als seiner kuniglichen Maiestat Eygen Kamergut annemen. Vnd das alles vnd ydes mit iren zu- vnd eingehörungen auf vns in kaufsweise bewenden hat lassen, Alles in laut brieflicher vrkunde Vnder des gnannten vnnsers Allergnedigsten herren des Romischen kunigs vnd seiner küniglichen Maiestat insigel außganngen. Solichs in merern Innhalten anzeigende, Bekennen offenlich mit disem briefe, das wir in Kraft solichs ankomens, das Eckhawse mitsambt dem Hinderhawse vnd Höflein dazwischen gelegen, an einer seytten an Georgen von Tils hawse, darinn yetz Michel Mangerßrewter siczt, vnd an der anndern seytten an Conntzen Scharppffen des Schreiners hawse stossent, das vormals Meyer Johels des Jüden gewesen ist, Mit liechten, trüpffen, thüren, gussen, außgenngen vnd allen annderen gerechtigkeyten, zu- vnd eingehörungen, inmaßen das der benannt Meyer Johel vormals besessen vnd inn gehapt hat, Vnn-

sserm Burger Veiten Stossen vnd allen seinen Erben eines Rechten redlichen kaufs zu vrtat in der allerbesten form des Rechten für freyes verzinnßbares eygen verkauft haben; Thun das wissentlich vnd in Craft ditz briefs, Also das er vnd sein Erben soliche Eckbehawsung mitsambt dem hinderhawß vnd höflein innhaben, nutzen, nyssen vnd gebrauchen, vnd er der benant Veit Stoß, damit mit sein einßhanndt zethun vnd zelassen, Wie vnd was er will, gut macht vnd Recht haben sol. Ungehindert von meniglich, Wann er Vns ein nemliche Suma / achthundert gulden Reinisch lanndswerung zu gutem benügen außgericht vnd bezalt hat, der wir inn vnd seine Erben für vns vnd vnnser Nachkomen ganntz quit, ledig vnd lose sagen, gereden vnd versprechen auch inn vnd sein Erben solichs kaufs zu veren, vnd vor aller ansprach wie oder in was schein, auch von wem das vber kurtz oder lanngk angesprochen, würde zu uerteydigen, zu vertreten, zu ledigen vnd zu losen, an alle Ir vnd Irer erben scheden, alle argelist vnd geverde hirinn genntzlich aufgeslossen; zu vrkund haben wir vnnser Stat/Insigel an diesen briefe thun henncken. Geben am Samstag nach dem Sonntag Reminiscere. Nach Cristi geburt Vierzehenhundert vnd im Newn und newnzigistem Jare." 2. März 1499.

Das Original war auf Pergament geschrieben, trug das Siegel der Stadt Nürnberg in Holzkapsel und war mit Gegensiegel von Veit Stoß versehen; es wurde im Jahre 1857 von der damaligen Eigentümerin des Stoßhauses an von Rastawiecki um 50 fl. verkauft.

In polnischer Übersetzung veröffentlicht: Rastawiecki; Biblioteca Warszawska I. 1860. S. 7 ff. Vgl. v. Kreß; das Wohnhaus des Veit Stoß in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 1879. Heft 1. S. 91 ff.

49. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 5. fol. 176b.

„In der sach Johann Gobels als anwald Cristina Stössin contra Jeronimus Reinolt vmb achtzig gulden vnd alle zinß darzu gehörnde nach laut seins vatters seligen gescheffts auff verrer erclerung ist zu Recht erkanndt, der antwurter sey auf dißmal zu der clag zu antwurten nicht schuldig. per Scabinum Secunda post Vrbani 99.

Ptaśnik, Anh. Nr. 43. 27. Mai 1499.

50. Nürnberg, Stadtarchiv. Litt. 37, fol. 175b.

„Ich Hanns Starzedel burger zu Nurmberg Bekenn von wegen Fritzen vnnd Otten Rußwurm auch für mich vnnd vnnser gesellschaft, das wir Rechter Redlicher schuldt schuldig sein dem Ersamen Veytt Stossen, burger zu Nurmberg, mit namen zwelffhundert Fünff und sechzig guldein Reinisch umb gewannth, die Ich bemelter Hanns Starzedell von ime erkaufft vnnd zu Leyptzig im Ostermarkh Empfangen hab; solliche suma zwelfhundert Fünff und sechzig guldein gerede vnnd versprich ich von wegen der obgemelten auch für mich vnnd alle meine Erben zu bezalen in der Frankhfurter herbstmeß, vber ein Jar nechst khunfftig dem bemelten Veytt Stossen oder seinen Erben unverzogenlich vnnd on alle Ir cosst oder scheden, vnnd obgemelltem veytt Stoßen oder

seinen Erben solliche bezalung in Frannckhfurt zu nemen nicht gelegen were, sollen vnnd wollen wir in oder seine Erben solliche suma gelts geben vnnd außrichten zu Nürmberg auf sanndt Michels tag vngeuerlich Acht tag darnach nechstkomennt, nach derselben herbstmessen vnnd des alles zu vrkhunt hab ich Hanns Starzedel diesen brief geschryben mit meiner aygen hanndt vnnd vnnser gewonlich petschafft, so wir von wegen vnnser gesellschaft geprauchen zu Ennde dieser schryfft gedruckht. Geschehen nach vnnsers herrn geburdt im funffzehenhundertisten Jar, am tag vrbani adj 25 Maij zu Nurmberg usw." 25. Mai 1500.

Nach notarieller Kopie des Originals, die sich Stoß im Verlauf seines Prozesses gegen Starzedel, am 3. Oktober 1524, ausstellen ließ. Ptaśnik, S. 131. Anm. 4.

51. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsrechnungsbelege, S. XII. L. 6. 2. Bund. 1501.

Abrechnung der Losungsstube:

„Sabto. Leonardj (6. November 1501). von Veit Stoſs XIII c fl. pro 50 fl. ewig anbeginnend walpurgis nest."

52. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 8. fol. 95.

„Veyt Stoß, stainhawer oder pildschnitzer" tritt neben Wolgemut, Peter Vischer und Hans Behaim, dem Baumeister als Sachverständiger in einem Prozeß zwischen Adam Krafft und Sebald Hornung auf.

Im Wortlaut s. o. S. XI f. Nr. 5. 1. Februar 1503.

53. Innsbruck, Ferdinandeum. Orig. Pap. Urkunde 557.

„Das ist ain quitung von maister Veytten Stoss pildschnitzer von Nürnberg per 1166 fl. R. umb dj tafl zu unser fr[auen] zu swacz; solich quitung hat mir benanter maister Veytt zu behalten gebn solang, pis Er mir schreibt, das Er zalt ist obemelter summa, alsdann sol ich solich quitung dem paumaister unser liben fr[au] antwortten." [Außen.]

„Ich Veit Stoss, Bildschniczer, Burger zue Nuremberg, Bekenn mit diesem offenn Briefe für mich und für all mein Erben, daz mir der fursichtig und weys Lienhardt Steyrer, derzeit Pawmaister unser lieben frawen gotshaus und kirchen zu Swacz anstat der herren und ganzen gemain daselbs zu Swacz, bar und bereit ausgericht und bezalt hat, Benentlichen aindlefhundert und sechsundsechzig Reinisch guldin alles gueter werung für daz werch und Tafel, so ich auf unnser frawen kor altar derselben kirchen gemacht und aufgeseczt hab und waz darynn beruert, der mich dann darumb und für alle ansprach, so ich desshalben zu haben vermeint hab, ganz wol benugt, rueff mich der gewert, schon auffgericht und bezalt sein zu rechter zeit an alle meinen schaden und abgang. Ich obgemelter Veyt Stoss sag auch darauf für mich und all mein Erben den gedachten Lienhart Steyrer als pawmaister an stat der Herrn auch der Kirchpräst der berurten unser frawen Kirche und der ganczen gemain zu Swacz oder wer desshalben zu quittiren notdurftig ist und für all jr Erben und nachkommen obgeschriebner Summa gelcz zu ganczer bezalung des angezaigten werchs und Tafel und aller anvordrung waz darynn berürt nicht ausgenom-

men ganc quit frey und ledig und los, jn auch solcher bezalung sondern dank sage; alles treulich angeverde. Des zu warer urkundt han ich den fürsichtigen und weysen Hannsen Vichhauser zu Swacz mit vleys erpeten, daz er sein ynsigl zu ende diser schrift an dise quittung hierunder hat thun drucken, doch jm und sein erben an schaden. Zewgen meiner pete und daz jnsigel seynd: die erbarn Michel Enndlich, Fridrich Kaser, Lienhart Talhaymer und Hanns Schmidl daselbs. Beschehen an Freytag nach unser lieben Frawentag assumptionis anno dominj usw. im dritten Jare. 19. August 1503.

Mit aufgedrücktem Siegel des Hans Vichhauser.

C. Fischnaler; Zeitschrift des Ferdinandeum für Tirol und Vorarlberg. Dritte Folge. 40. Heft. Innsbruck, 1896. S. 215 ff.

54. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Veytten Stoß zu seiner straf frist geben biß uff Michahelis (tertia post Bartholomei). Hampe, Nürnberger Ratsverlässe I, Nr. 694.

29. August 1503.

55. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 20. fol. 121 ff. u. Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 16. fol. 42 f. (Kopie).

„Ich Veit Stöß, burger zu Nuremberg, bekenn offennlich mit disem brief fur mich und alle mein erben; Nachdem ich Jacoben Baner auch burger daselbst am stattgericht umb zwelffhundert vnd funfvndsechczigk guldin gerichtlich furgenomen und beclagt und zu bewerung derselben meiner clag einen schuldbriefe alls desselben Paners hanntschrifft in gericht gelegt hab. Dagegen aber Jacob Baner die geclagten summa gelts verneint und gesagt hat, der eingebracht schuldbrief sey nit sein hanntschrifft, er hab auch den nit geschrieben noch verpettschirt, deß haben wir von bedentailn zusampt der verhorten zewgen in gericht will schrifft bracht haben, darauff dann enntlich geurtailt ist (wie dann die urtail lawtennd wirdet usw.) Nachdem ich aber in furnemen gewest bin von solcher urtail zu appelirn und doch darbey erwegen versaumung, costen und annders, so mir derhalben und darauß erwachsen mocht, hab ich mich der hilff der appellacion verzigen die auch begeben und fallen lassen und mich mit offtgenannten Boner vereynt und vertragen ime auch umb die gerichts cost und scheden seinen willen gemacht und in der vergnügt also und in der gestalt, das ich und mein erben der obbestympten summa gelts auch aller und yeder ander hanndlung halben, so sich zwischen ime und mir bis auff disen hewtigen tag begeben haben, wie die genannt sein, nichtzit außgenomen zu dem vilgemelten Boner oder seiner erben kein zuspruch oder anvordrung nit mer haben sollen noch wollen, weder durch unns noch yemands von unnsern wegen, wie das erdacht oder furgenomen werden mocht inner- oder ausserhalb rechtens usw.; doch so soll solcher vertrag mir an meiner anvordrung und gerechtigkayt gegen Hannsen Starczidel und seiner gesellschafft umb die zwelffhunndert vnd funff vnd sechczigk guldin, so sy mir innhalt irs schuldbriefs, den ich von ine hab, unschedlich sein, und nachdem ich den schuldbrief, so ich, wie hievorbemelt ist, zu be-

werung meiner clag als Jacob Paners hanndtschrifft in gericht gelegt für sein deß Paners hanndtschrift gehalten und mich deshalben geirrt und sovil berichtung empfanngen, das ich gennczlich glaub, das Jacob Paner denselben briefe nit geschriben noch zuschreiben bevolhen hat, den auch nit verpetschafft noch zu verpettschaften beuolhen, so soll und will ich hinfuro nit sagen, das er der Paner solchen brief geschriben noch verpethschafft auch nit zuschreiben noch zu verpethschafften bevolhen hab in auch furtter nit beschuldigen, das er seiner hanndschrifft laugen und mich wider sollich ledigsagung und annders hirinnen begriffen nymer seczen noch darwider hanndeln mich auch dawider keiner freyhait auszug alls solch geverlich oder nit geschehen dergleichen oder annderer merer einrede nit geprauchen will, wie die namen haben mochten, versprich und glob an aids statt solchs alles und yegklichs wie oben begriffen ist one alle geverde und böß list stet und vest unzerprechlich zu haltten und deß zu urkund usw.

Item so solchs also geschicht soll Veit Stoß Jacob Baner die ingelegten brief zu seinen hannden lassen auß gericht geben.

Ich Jacob Baner zu Nuremberg bekenn offennlich für mich und meine erben mit disem brief, nachdem der erber kunstreich meister Veit Stoß, auch burger daselbst, mich am Statgericht zu Nuremberg umb zwelffhundert vnd funff vnd sechczigk guldin reinisch mit furbot und clag furgenomen und nach erganngner ennturtail dieselben sein spruch und vordrung weitter gegen mir zusuchen abgestelt hat innhalt eins briefs mit der Erbern N. und N. und N. angehafften innsigeln versigelt, deß datum steet auff N. tag anno usw., das ich und mein erben hinfuro demselben Stossen oder sein erben diser furgenomen rechtfertigung, auch der schmach und annder zuspruch, so darauß erwachsen zusampt dem costen und schaden darein er mich gepracht hat, kein anvordrung oder spruch haben sollen noch wollen, wie die namen haben mochten; versprich und gelob an aids stat das fur mich und mein erben festigklich zu haltten one alles geverd und boß list und deß zu urkund usw. Und in solchen verschlossen und versigelten vertrag ist auch ein zettel gelegen also lauttend:

Anno tausent fünffhundert und drey Jar auf Sontag nagst nach Simoni und Jude ist zwischen Jacob Baner und Veiten Stossen vor disen hernachgenannten mit Namen N. und N. und N. irer fordrung und zuspruch halben, so sie in gericht und sonnst gegeneinander horn biß auf disen tag mit beder gutem und freyem willen vertragen und zugesagt, wie dann dise zwo copia hiebey innhalten, der Paner eine und Veit Stoss die annder einen brief gleich also lautend haben sollen, Und nachdem solcher vertragk in still und unverstreckt bleiben soll bis zueroffnung der enndturtail hie am Statgericht alls der vertrag darauff gestellt, so ist doch von bedentailen verwilligt und zugesagt, die urtail lawt wie sie woll, so sol nit dest minnder diser vertrag zwischen Panern und Stossen in krefften wie der von ine yetzt bewilligt und hie auffgeschriben ist, unwiderrufflich und unverleczt blei-

ben, alßdann gemelter Jacob Boner und Veit Stoß uns vier zewgen yetz auff disen tag solchen vertrag nach erganngner enndurtail furderlich zu eröffnen auffzurichten und zu versigeln als zewgen vleissig gebeten haben, und so solchs also geschicht, so soll Veit Stoß Jacoben Paner die eingelegten brief [den von Stoß eingeklagten Schuldschein] zu seinen hannden auß dem gericht geben lassen.

Ptaśnik, Anhang Nr. 50. Lochner, Select. I, 259 ff.

29. Oktober 1503.

56. Nürnberg, Archiv der Familie von Scheurl. Gedenkbuch des Dr. Christoph Scheurl; tit. 69:

„Maister Veit Stoß, pildenhauer, hat bei Jacoben Ponern, seinem mitburger, 1265 Gulden ligen. Dem waren Hanns Sterzetl, Oth Rueswurm und gesellschaffter schuldig, welcher sachen übel stund. Das west er in geheim, darumb er Stosen sein geld auffsaget und im, als er nit west wohin mit, vertreulich riet, das Starzetln und Rueswurm zu zustellen, dadurch ward er seiner schuld bezalt [nach Heinrich Deichslers Chronik in „Die Chroniken der fränkischen Städte. Nürnberg.“ Band 5. Leipzig 1874. S. 667 betrug die Schuldsumme 600 fl.]. Nachdem sie [nämlich Starzedel und Genossen] aber entrunnen und sich Stoß betrogen befand, zurichtet er ainen neuen schuldbrief, contrafettet Poners handschrift so naturlich und kunstlich, dann er vast ein sinnreich man was, das Poner selbst daran zweifeln must und dero schwerlich verneinen konnt [nach Deichsler a. a. O. „und sie rehten wol zwai jar mit ainander“].

Nun het aber Stoß diser schweren sachen halben Scheurln [Dr. Christoph Scheurls Vater als Genannten des größeren Rates] auch mit burgerlichen recht furgefast und 15 zeugen wieder in gestellt, warauf kann ich nit wissen, dann das si all seinem furbringen widerwertigs und etlich aus seinem mund sagten, er het einen brief von ainem munich [Mönch, s. u. Nr. 57.] zuwegen bracht, dem must er, so er di sach gewunn, ein große summa gelts [sc. geben]; daruber er doch die zeugen von neuem zu horen und Scheurln seine bücher in gericht zubringen, aufzulegen begert. Welchs Scheurl den eltern herrn, iedem insonders mundlich und ingemain schriftlich und so vill weiter anzaiget, das ainer unter inen ein übelteter sein must, das er sich aber rain wust. Darumb wolten si den suchen und strafen, dorften si sein nach ordnung der recht nit verschonen, mit angeheffter bit, si geruthen dergestalt zu handlen, damit di warhait an tag bracht und das ubel gestraft wurd, oder zum wenigsten si baid mit hohen gelübden zu bestricken und burgschaft zu nemen, leib und gut nit zu verrucken bis zu entlichen austrag des handels.

In solchem ward Poner von Stosen vorderung mit gerichtlicher erkanntnis gelediget, davon er [nämlich Stoß], appelliret und doch die appelation durch ein vertrag fallen ließ und im [dem Paner], ain bekantnus gab, das er sich geirrt het und er im nichts schuldig wer. Gieng in der frauen bruder closter zum prior, seinem sun, Doctor

Endresen Stosen [Andreas St. befand sich bis zum Jahre 1504 als Mönch im Karmeliterkloster; seine Würden erhielt er erst viel später], jetzo provintialn, begeret an einem rat gelait, damit er sich selbst noch mer verdechtig machet. Dann als im das versagt, und er unbenottet wider herausging, ward er am tag Barbare, den 4. Decembris, anno 1503 durch di packen und stirn gebrannt. [Nach Deichsler a. a. O. „prent man den Veit Stoß durch ped packen und man het nie keinen so lind geprent, wann er kom sein wol umb 13 hundert güldein." „Und er must schweren sein lebtag auß diser stat nicht zu kumen, wann er het groß vil gepete, wann man wolt im die augen außgestochen haben"].

Dr. Christoph Scheurl hat diesen Teil seines Gedenkbuches nach 1534 abgefaßt; Andreas Stoß wurde erst in diesem Jahre Provinzial seines Ordens und starb 1538.

Nach Dr. A. Frhr. von Scheurl; des Meisters Veit Stoß Urkundenfälschung in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 9. Heft. 1892. S. 218 ff.

57. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 8—9.

„Veyt Stossen bekandtnuß [Kopie des Protokolls].

Acta am freyttag nach Martini Anno usw. Tercio [17. November 1503].

Veit Stoß Burger hie:

Sagt. Er wisse nit anders dann man hab im gestern vor dem Rathaws gefanngen. Er wisse der wrsach nit darumb man ine gefangen. Es sey dann von des Boners wegen, derselbig hab ime, wie man wiß, vmb ailffhundert ein vnd zwainzigk guldein vnd ein ort angefuret, vnd ine darnach desselben Gelts halben an den Starzedel geweist; derselbig Boner hab ime auch ein brieflein fur solch Gelt geben. Aber ime das nachuolgend durch ein sein knecht wider abhenndig gemacht, vnd ine also bößlich vmb das sein betrogen. Wie er dann zum öfftern mal sich beclagte vnd sonderlich hab er seinem peichtvatter zu den Barfussen der syder gestorben, dem vor weyennachten in dem advent nechstvergangen, solch sein anligen auch furgehalten vnd ine vmb Rat gebetten, der hab ime geratten, So er ein andere Schuldbrieflein vmb die Suma des Boners hanndtschrift gleich könnte machen vnd das mit des Boners Sigel versigeln, So solt ers thun, dann er wölt ims vor got vergeben vnd es wer im nit sunde; vff den Rate sey er der sagen zugefarn, hab auff ein tag irgent vngeuerlich vor mitfasten ein Schuldbrieflein vmb vorgemelte Suma, so ime der Boner schuldig were, des Boners hantschrifft gleich, selbs in seynem, des Sagers, haws geschriben. Vnd des Boners Sigel, so auf seinen Reuersbrief uber zweihundert gulden lautendt gewest were, mit einem weichen leymm abgetruckt, das darnach härtt lassen werden vnd hab ein wachs darauff getruckt, auch furtter den neugeschriben brieff damit gesigelt; die form hab er alsbald, da er den den brieff gesigelt gehabt, zerslagen; vnd ime zu disen dingen nyemant geholffen; dann allein sein Beichtvatter hab im solichs zetun geratten, wie er dan getann; vnd er hab sich gar nit versehen, das es vnrecht

oder wider ein Rat solt gewesen sein. Er hab die ding nit mer dann das einig mal gepraucht, vnd darzu hab im die groß buberej, damit Boner mit im sei vmbgangen, geursacht.

Er hab auch kein geselschafft gehabt, So im zu disenn dingen geholffen habe. Vnd das dise sein handlung also vnd nit anders ergangen, des neme er auff das sterben, so er got sei schuldig. Bitt auch ine darbej bleiben zelassen vnd nit weitter anzuziehen."

„Actum Sambstag nach Othmarj [18. November 1503].

Sagt Er, Er bekenne, das er der falschen brief mer dan ein vnd als im beduncke bey den zehen vber den Boner gemacht vnd daran gelernt, vnd als er main, so hab er derselben brief bej den viern als välschlich versigelt; doch der keinen an den tag lassen kommen, dann allein den einigen brieff dauon er gestern gesagt vnd die anndern valschen brief hab er alle verprennt." 17. u. 18. November 1503.

58. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Veit Stossen zu red halten von der schuldzettel wegen Jacob Banerß; und ist zu dem Hanß Römel Hanß Stromer gepetten."

„Veit Stöß pinden und betroen; auff denn stain auff lassen stenn; yn fragen in allen stücken, wie herr Anthoni Tetzel ertailt hatt." (6a Samstag post Othmarj.)

Hampe, I. Nr. 647 f. 18. November 1503.

59. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Vait Stossen nochmalß gütlich zu red halten, wie die herren ertailt haben. (Secunda post Elisabeth.)

Hampe, I. Nr. 649. 20. November 1503.

60. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Veit Stöß nochmalß zu red halten, wie herr Anthoni Tetzel ertailt. (Quarta post Presentacionis Mariae.)

Hampe, I. Nr. 650. 22. November 1503.

61. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Vaeit Stössen ruen lassen, biß das weiter gehandeltt wird. (Quinta Clementis.)

Hampe, I. Nr. 651. 23. November 1503.

62. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Item aber weytter ertailt den Veit Stossen morgen begraffen yn ain rätt. (Quinta Clementis.)

Hampe, I. Nr. 652. 23. November 1503.

63. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 41.

Brief des Ritters „Betz vonn Romrodt zu Holtzheim" an Bürgermeister und Rat der Stadt Nürnberg. Nach dem Berichte des „Jorge Trumer" seines „zuegeschigkten" sei Stoß in schwebender Rechtfertigung verhaftet worden. Sein gütlicher Rat sei, Stoß freizulassen. „Bith des ewern beschrieben anntwort Bei disem meinem Botten; geben vntter meins Bruders Wolff von Romrodtß insigel itzunt geprechen deß meinen; auff Donnerstag nach marie presentacionem Anno etc. in drittenn." 23. November 1503.

64. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 37. Copie.

„Dem hochwirdigen fursten vnd herrn herrn Laurencio Bischoue zu wirtzpurg vnd Hertzoge zu francken vnser gnedigen hernn.

Hochwirdiger furste vnd here, vnser vnderthenig schuldig vnd willig dienst sind e. f. g. inn aller gehorsam inuoran bereit. Gnediger her, E. F. G. fugen wir als ewer gnaden vnterthene vnnser beswerlich anligen vnnd betrubnus zu wissen; wie das vnnser Sweher vnnd vater Veit Stoeß, burger vnd Bildschnitzer zu Nurmberg, mit einen anndern Burger, Jacob Boner genannt, vmb spruche vnd vorderunge am Statgericht daselbst zu recht gestannden. Nuhe durch was weyse sich begeben; denn als ich Jorge Trumer inn kurtzen vnnd verschienen tagen in Nurmberg gewesen, den hanndel vnnd annder meines Swehers anligen, auch seinen grossen vnnd verderplichen schaden, ime durch Boner zugefugt, vernomen, mit ime one alle besorgnus vff der gassen ganngen, Sein etliche vnnd doch nit die gewonliche statknecht an mich vnd furter von mich gelassen vnnd an meinen Sweher komen, den gefenngklichen vnnd zu verhafftung gefurt vnnd noch darinn lait. Des wir nit wenig, sonnder hohe erschrocken vnnd vnsern Sweher vnnd vater als einen alten, erlebten, forchtsamen biderman aller vrsachen freye geweste vnnd er sich, als wir verhoffen, von der handel zu freuntlicher, gutlicher verhore solt komen, aller vnerlicher begunstigung frey zuueranntworten weste, als auch der hanndel am Statgericht zu Nurmberg geubt etliche masse anzeigen thut; vnnd villeicht durch zuschiben seiner widerparthei gescheen, der sich dergleichen betrohung gegen ime zu vilmalen hat lassen horen, dorzu vnnser sweher vnd vater als ein einkomender von fernen lannden vngefreunndt vnd elenndt zu Nurmberg, sich gegen seiner widerparthei anders nit dann mit angehenngten statrechten gerne hette lassen benugen, vnnd alle sein lebtage in keinem vnerlichen, bösem, strefflichen gerüchte nyhe gewesen noch beschuldigt; vnd on zweifel der gemein kauffman vnnd ein grosse mennge vnnter inen seiner beswerde vnd vnschulde hertzlichs mitleiden vnnd erbermen tragen, wie wol wir gannz keinen Zweifel haben, Ein Erber Rathe zu Nurmberg, als redliche vnnd weyse menner, werden sein gefanngknus zu gnaden vnd ganntz vnuerletzlich seines guten glimpffs nach irem, altem, loblichen vnnd gutem berumen achtten vnnd ermessen, inen der unbeswert frei ledig lassen." Bitten um des Bischofs Fürsprache; Veit Stoß solle ihm oder der Stadt Nürnberg seinen Prozeß zur Entscheidung anheimstellen. „Datum am Sambstag katharine [25. November 1503]. Anno usw. im dritten.

E. f. g. vnderthenige vnd gehorsame burger

Jorg Drumer vnd katherina sein eliche haußfrau zu Munerstat."

Dabei: Ebenda, fol. 36.

„Den Ersamen weysenn vnnsernn liebenn besonndernn Burgermeyster vnnd rate der Stat Nurmberg.

Lorenntz von gottes gnadenn Bischoue zu Wuerzburg vnnd herczog zu franncкhen; Unsernn gunstigen grus zuuor; Ersamen weysen liebenn

besonndernn, vnnser lieber getrewer Jorg Drumer vnnd katherina sein eeliche haußfrawe zu Munerstatt habenn vnns iezt mit inliegend Supplicationsschrifft ansuchen lassen, wie ir vernemen werdet, vnnd so wir abergemelten Drumer vnd seiner haussfrawen, den vnnsern, zu gnaden geneigt sind, ist vnnser gutlich begern Ir wollet euch in ansehung der billichkeyt vnd dieser unnser furschrifft gegen irn Sweher vnd vatter hierinnen gunstlich vnnd also erweysen, damit er vnnser geweßlich besehn; das wollen wir mit gnaden gegen euch erkennen.

Datum in vnnser Statt wurtzpurg uff Samstag Sanct katherin tag Anno domini usw. III." 25. November 1503.

65. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Dem pischoff von Wirtzburg und dem edelmann von Veit Stossen wegen über acht tag antwort geben (Tercia post Katherine)."

Hampe, I. Nr. 653. 28. November 1503.

66. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Es ist erteylt, Veyten Stoß gnad und barmhertzikeit zu beweysen und den richter hereinzusetzen uff montag (Sabato post Andree)."

Hampe, I. Nr. 654. 2. Dezember 1503.

67. Nürnberg, Kreisarchiv. Stadtrechnungsbelege. 7. Lade, 2. Bund 1503. Lochhüterzettel:

„Veyt Stös maller hot 19 tag. Item Veit hot 3 geng."

„Item mer 60 dn. dem pader am sant, das er hot meyster Veyten Stös seine bed packen hot geheilt."

68. a. Nürnberg, Archiv der Familie von Scheurl. Scheurlbuch. fol. 104.

[Christoph Scheurl d. Ä. wurde damals wegen Beleidigung des Rates u. a. zum Verlust seines Genanntenrechtes und zu vierwöchiger Turmhaft verurteilt]:

„als meine herrn damit nichts ausrichten konnten, stellten si im fragstuck, als ob er Veiten Stoßen zu seinem falsch behulflich gewesen wer, vielleicht aus ursachen, das er sein und Jacobn Ponern rechtvertigung auf ir beiderseits bitlich ersuchen, aber unbewust des falschs, gutlich vertragen, so doch Stoß lauter bekennt und beharrt, das er ainich und on meniglichs rat und zuthun den falschen brief und zum zehenden mal mit aigner hand geschriben, ee er die schrift Poners handschrift vergleicht hett." Scheurl verweigerte jede Auskunft; denn er sei nicht dieser Sache halben, sondern wegen Beleidigung des Rates gefangen gesetzt.

b. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Cristoffen Scheurll wiederumb zu rede hallten umb die krumen hant und bekenn, unrecht gethan, und sich bewillig, die straff verprenng und in sunderheyt, was er mit herrn P. Volckamer lang vor der sach des Stoß halb gehandelt (Secunda post Lucie)."

Hampe, I. 658. 18. Dezember 1503.

„Zu Michel Wolgemudt bescheyden und befragen, was Schewrll des Stoß halb mit im geredt (Quarta vigilia Sancti Thome)."

20. Dezember 1503.

„Cristoff Schewrll weyter zu rede halten, das er des Stossen weyb geratten, wie sich an kgl. hof zu halten mit dem packenbrennen und so es zum ernstlichen gericht komen were, wider sein guten eyd gethan, und weil er nit sagen im wethun (Sexta post Thome)."

22. Dezember 1503.

Mitteilungen des Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg. 5. Heft. S. 37.

„Im Hoff und W. Derrer sind beschiden, die person zu vernemen, zu den Cristoff Scheurlein geredt und anschleg gemachtt, den Veytt Stossen betreffendtt (Sexta Thome Cantuariensis)."

Hampe, I. 660. 29. Dezember 1503.

69. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. Fol. 32/33. Kopie.

Bittschrift des Jorg Trummer an Hermann und Theodor Reidtesel, Gebrüder, Erbmarschälle zu Hessen. Jakob Baner sei von Stoß, seinem Gläubiger, wie sichs gebühre verklagt worden „vnd in hangenden rechten ist von genandten Baner oder mein herrn von Nurembergk nach meynen schwehern gefengklich anzunemen gesunen vnnd genannten meynen schweher domit in ein kloster gedrungen, in gutem glawben darauß getaydingt vnd ine auff freyer Strass gefengklich angenumen, auß was vrsach ist mir verporgen." Bittet um Fürsprache für seinen Schwiegervater und erbietet sich vor Landgraf Wilhelm zu Hessen oder den Rat zu Cassel oder Marpurgk zu richterlicher Entscheidung. „Geben vnter meynem pettschill am Montag nach Lucie. Anno dei. usw. XVc. tercio. Jorg Trumer.

18. Dezember 1503.

Dabei: Brief der Rietesel an den Rat von Nürnberg (Kopie).

Überreichen und empfehlen die Supplikation Trummers. Datum ut supra.

70. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch des Rates. 51. fol. 184b ff. und S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 31 und 81 f. (Kopie).

Brief des Nürnberger Rates an die Rietesel. Bestätigt den Empfang obiger Briefe; Baner sei von diesen Briefen unterrichtet; er habe schon alle Genugtuung vor Gericht angeboten. Stoß sei vor Ankunft des Briefes aus dem Gefängnis entlassen worden. Alsdann folgt ein längerer Bericht über die Schuld und das verdächtige Verhalten des Veit Stoß während seines Handels mit Baner; der Rat habe gegen ihn einschreiten müssen und sich mit der mildesten Leibesstrafe begnügt, nachdem Stoß ohne „peinliche Marter" gestanden habe. Im Übrigen erbieten sich der Rat und Paner zu rechtlicher Entscheidung. „Datum Eritag nach den heiligen Jarstag anno usw. quarto."

3. Januar 1504.

J. Baader, 1860. I. S. 97 ff. Ptaśnik, Nr. 61 (beide im Wortlaut).

71. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. Fol. 81/82. Kopie.

Brief des Jakob Paner an den Rat zu Nürnberg; erstaunt über die Forderung des ihm ganz unbekannten Trummer, der „Veydt Stossen,

seinen schwehern, lebendig zu erben vermaindt," weist Paner darauf hin, daß sein Prozeß mit Stoß noch beim Stadtgericht schwebe; andere Richter brauche er nicht. Ohne Datum.

72. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 28b u. 30.

Bittschrift des Trummer an die Riedesel. Tr. begründet sein Eingreifen in den Rechtshandel: „hat die gestalt, das mein eeliche hausfrauw meines schwehers vordern frauwen seligen kind gewesst ist, nur zu einer handt etlichermas seiner guter auffgestorben." Boner suche seinen Schwiegervater um sein Geld zu betrügen und ihn „höchlich an seinem glimpf geschmitzt." Stoß sei zu Unrecht vor der Gerichtsentscheidung verhaftet und peinlich bestraft worden „vnd verbunden aus Nurmberg nit zu komen, damit nit außfindig werde, wie mit ime vmbgangen sey." „Datum Dinstag sannt Anthoniges Abent. Ao 1504. Jorg Trumer." 17. Januar 1504.

Ebenda, fol. 28.

Brief der Rietesel an den Nürnberger Rat. Überreichen die zweite Supplikation Trummers und bitten um Bestrafung Baners. „Datum Donnerstag nach S. Antonien tags 1504. 18. Januar 1504.

73. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Veit Stössen sagen lassen, daß er selbst ein supplication steel und herein geb." 29. Januar 1504.

(Secunda post Pauli conversionis) Hampe I, 663.

74. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26, fol. 10.

„Ersam, fursichtig, weis, gunstig, lieb herren. Alß Herr Wilhelm Derrer mir furgehalten hadt, wie die Edellewt, mit namen die Rydesel, schreibend von wegen Jorgen Trumerß, meinß aydenß, vnd mein tochter man selber auch schreibt an ewer weishaidt, alß ich dann hab ein ayd geschworn her Wilhelmen Derrer; bey demselben ayd weiß ich weder wenig, noch vil von disem schreiben oder handel vnd ist auch mein will nicht darbey gewesen; auch hadt mir mein ayden geschriben, Er hab wol 30 gulden verritten in meiner sachen, die weil ich im loch bin gelegen, darvon ich nichts hab gewisst; darumb ich hab den herren von Munnerstatt geschriben, daß sy alß wol thun sollen und im die 30 gulden von meinetwegen sollen ausrichten, so woll ich inß abschlagen an iere arbeidt [siehe unter Nr. 83], damit ich im kein vrsach wer ettwaß anzuheben; auch maindt er mich zw notten, mit im zu taylen; hab ich im gesribenn, ich mug daß Recht leiden vor meinen herren, sey ich im etwaß schuldig. darmitt mein vnderthenig dinst.

Veidt Stöss.

Verlesen vnnd gehort ist diese gegenwürtige copej durch mich Johann Krichhaimer, auß babstlicher gewalt offenbarer notarj, vnnd laut gleich seiner aygen hantschrifft vnd zettel durch obgenanten veit stossen auff Eritag nach Sandt pauls bekerungs tag des funffzehundert vnd vierten Jars, einem Erbern Rat zu Nurmberg vberanntwurt, das ich im crafft diser meiner aigen hantschrift bezewg.

29. Januar 1504.

75. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 30 (Copie).

Brief Jakob Paners an den Rat: er bestätigt den zweiten Brief der Rietesel gelesen zu haben und läßt es bei voriger Antwort bleiben. [ca. 29. Januar 1504].

76. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch 51. fol. 213bf. und S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 29 (Kopien).

Hermann vnd Theoderussen Reyteseln, geprudern, erbmarschalcken zu Hessen. Erbern vnd vesten, Ewer widerschrifft vns inn sachen vnsern burger Jacoben Paner vnd zum anndern tail Jörigen Trumern berürn getan, haben wir mit innligender schrifft desselben Trumers an an ewer erberkayt gestelt innhalts vernomen vnd solhs gemeltem vnnserm burger dem Paner thun fürhalten; der besteet auff voriger seiner anntwurt euch zugeschickt, wie ir auß innligend zettel vernempt, dieweil nw dieselb sein vorige antwurt als ir wisst auff rechtlich erpieten ist gesatzt; Hapt ir zu achten, das wir ine davon nicht haben zebringen, wir sein aber wievor erpüttig auff gesynnen, gepürlichs vnd fürderlichs rechtens gegen ime zu gestatten vnd zu verhelfen; so haben wir euch in vorigem vnnserm schreiben Veit Stossen, des Trumers schweher, böse vnnd streffliche mißhanndlung vnd falsch gutter maß angezaigt. In demselben vnnserm schreiben, so das recht erschauet wirdet, erfindet sich an kainem ortt, das ainicher der ewer vnerkanndt rechtens beschedigt oder geschmecht sey, sonnder wir haben gegen Veyten Stossen seiner falschen mishandlung nach zu grossen gnaden mit straff gehanndelt, dann on das hetten wir ine mit recht mögen straffen, das er solher falsch nit mer hett mögen vben usw. Aber dannocht ime, Veyt Stossen, ewer erberkait, auch Jörigen Trummers ytziges schreiben fürgehalten vnnd ine in der sachen vernommen; der hat vns bey seinem geschwornem aide angesagt, das er weder wenig noch vil von disen schreiben oder hanndel wisse, das auch sein will dabey nicht sey gewesen; und des weytter der Trummer, sein aiden, vermain ine zenöten mit ime zetailen; hab er ime das recht gepotten vnd geschriben, er mög recht vor vnns darumb erleiden ꝛc., derhweil nw Stoss nit gestendig ist, seinem aiden dem Trummer ichtzit schuldig zesein, mit recht auch nichtzit zu ime hat erlanngt. Verstet ewer erberkeit selbs, das Trummer ein vnzeitliche, vnordenliche vorderunge hat furgenomen, dann obgleich Jacob Paner Veyten Stossen ainicherley schuldig were, das doch, als wir glauplich bericht sind, weder inn noch ausserhalb rechtens noch nit ist auffündig gemacht, so gepürt es dem Trummer one verwilligung Veyt Stossen seins swehers weder zu erfordern noch einzenemen, er hett dann solchs in ordenlichen rechten erlangt, das auch nicht beschehen ist, und darumb an euch unnser gütlich bitten, Jörigen Trummer von seinem vnpillichen mutten zeweisen vnd euch gegen vnns weitter nit bewegen zelassen; so sein wir, wie oblaut, willig vnd vrpüttig Jorigen Trummer auff sein gesynnen gegen vnnsern burger Jacoben Baner vnd Veiten Stossen gepürlichs rechtens darzu sie sich für vns ir ordenlich gericht erpieten fürderlich vnd vnverlengt zege-

statten vnd zuverhelfen, und solchs vmb ewer erberkait mit willen zu-
verdienen. Datum 3a. post Pauli convers. 1504. 29. Januar 1504.

Ptaśnik, Anhang. Nr. 62.

77. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 20. fol. 121 ff.

Jakob Baner, nebst seinem Anwalt Philipp Meysenheimer, und Wilhelm Derrer, Peter von Watt, Hans Mugenhofer, die Zeugen des Vergleichs zwischen Stoß und Baner vom 29. Oktober 1503 (s. o. Nr. 55), sind am 4. März vor Gericht erschienen; Baner verlangt Eröffnung des Geheimvertrages. Dagegen machen die drei Zeugen geltend, der Vertrag solle zwar laut der Bestimmung nach Eröffnung des Endurteils im Zivilprozeß beim Stadtgericht erbrochen werden; indes habe Stoß nach seiner peinlichen Bestrafung den Vertrag, allerdings erfolglos, von Derrer zurückgefordert und vernichten wollen. Darauf wird gerichtlich beschlossen, Veit Stoß durch einen Fronboten in seinem Hause und, falls sein Aufenthalt unbekannt sei, ihn 27 Tage lang durch Anschlag am Rathause öffentlich vorladen zu lassen. Darauf wird Jörg Ludwig, ein geschworner Fronbote, nach dem Hause des Meisters geschickt; er erhält aber von Frau Christina die Antwort, „das sy nit wisse, wo er sain wesen hallt, oder wo er sey, hab auch befrembden, das der fronbot nach im frag, so doch wissentlich, das er won hynnen gezogen sey." Nun wird die öffentliche Vorladung am 6. März angeschlagen.

Am 15. April desselben Jahres erscheinen Baner und die Zeugen wieder vor dem Stadtrichter Wolff Bomer; Philipp Meisenheimer verlangt nunmehr im Namen seines Klienten Eröffnung des Vertrags, nachdem Stoß trotz der Verschiebung des Termins wegen der Gerichtsferien weder persönlich, noch durch einen Anwalt vertreten sei. Darauf wird Stoß laut über den Gerichtsring durch den Stadtknecht Connz Mayr ausgerufen und bis zum Schluß der Sitzung erwartet. Alsdann eröffnen die drei Zeugen den oben mitgeteilten (s. o. Nr. 55) Vertrag.

Beglaubigte Abschrift des Gerichtsprotokolls vom 5. Juni 1504.

Ptaśnik, Anhang, Nr. 64 (im Wortlaut).

78. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Veyt Stossen brief bei ainem gesammeten rat wider furlegen." (Sexta post Mauricii.) 27. September 1504.

Hampe, I. 683.

79. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Krigsherren haben in acht deß Veit Stossen aiden handlung, damit gegen yn gehandelt werd." (Tercia post XI m. virginum.)

Hampe, I. 684. 22. Oktober 1504.

80. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

„Item Veyten Stossen glayt ablainen." (Secunda post omnium sanctorum.) 4. November 1504.

Hampe, I. 685.

81. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch 54. fol. 26.

„An Veiten Stossen.

Veit Stoß; Wir haben zwey dein schreiben glaitshalbs an vnns gethan hörn lesen. Nachdem du aber vmb dein mißhandlung zu gnaden gestrafft bist, die du zum teil empfangen, vnd zum tail zu uolbringen zu got und den heiligen geschworn, dasselbig aber verprochen hast; ist vnns nit fuglich dich deins begerns zu verglaiten. Datum montag nach omnium sanctorum." 4. November 1504.

82. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbuch 8. fol. 72. Inhaltlich gleich Nr. 80/81.

Ptaśnik, Anhang. Nr. 67 (im Wortlaut). 4. November 1504.

83. Münnerstatt, Pfarrarchiv. Konzept von der Hand des Veit Stoß.

„Ich Veyt Stoſß, burger zun Nurmberg, nachdem myr dy" [am Rande:] „erwirdigen wirdigen hern Niclauß Molitoris komnthur des theutschen haws, her Johan Kung pfarher" „die fursichtigen ersamen und weißen burgermeister und radt zue Munerstadt von ier und des gotzhawß wegen daselbst ein tafeln in der pfarkirchen auf dem hohen altare zu vassen, zu malen, vergulden und außzubereyten lawt ausgeschnitner zetel anverdingt haben, noch neben gemelten zeteln beredt und beteydingt, daß ich nach bescheener arbeyt solchs mit ine zu besichtigung und auf dy verstendigen zu erkentnuß komen soll: solchem geding nach haben dy obgemelten zue Munerstadt nach volbrachter meyner arbeyt, dy ich an gedachter tafeln gethan, zwen verstendig meister des malerhantwerks zu Wurtzburg wonhaft auß besunder ierer bit und ansuchuug" [am Rande:] „eins obern radts zun Wurtzburgk," „auch mit verwylligung und bevele des ietzgemelten radts doselbst daruber gefurt; dyselbigen meyster, ehe und sie dy sachen angenomen, eynem obern radt zu Wurtzburg mit hantgebenden trewen an eydsstadt globt haben, mein arbeyt nach gebur und aller byllikeit zu schatzn, keinen teyl zu geverde, deß ich auß wolbedachtem muthe, freyem, unbezwungenlichen wyllen gantz betrechtlich auf sy komen und gestalt und darauf habe ich beyder meiner gnedigen hern Wurtzburg und Henneberg amptmann und voyt mit handgebenden trewen an leyplicher, geschworn eydstat globt, desgleichen der ober gotzhawßmeyster doselbst auch gethan, waß dy obgemelten meyster von Wurtzburgk erkennten, das ich an gedachter tafeln mere oder weniger dan dye dingzetel außweysten vordient, dobey solle ez ungewegert on alle außzuge und widerrede bleyben; darauf die obgedachte meyster nach gnugsamer besichtigung erkant, das bestimpte tafeln nach außweißung beyder dingzettel daruber gemacht auch der abrede nach dorneben bescheen nicht also bereyt gevast und außgevertigt sey" [am Rande:] „als in gedachten beiden dingzeteln verleybt" „und darauf iern spruch auf unser beyder bit und ansuchung zwischen uns eroffnet, das myr dy obgemelten burgermeyster und radt von wegen gedachts gotzhawß fur bescheene mein erbeyt zweyhundert und zwentzig gulden Reynischer werung geben und reychen sollen, daran myr dann wol benugt und solchen spruch

zu gutem dank angenomen ꝛc.; bekenne ich mit disem brif und thue kunt allermeniglich, das myr dy gemelten burgermeyster und radt zue Munerstadt von ier und von wegen gedachts gotzhauß bestimpte sum zweyhundert und zwentzig gulden obgedachter werung gutlich zu gutem dank außgericht und bezalt habn, sage darumb dy ietzgnante burgermeister und radt" [am Rande:] „alle iere nachkomen, comthur, pfarherrn" „auch bestimpte gotzhawßmeister und dasselbig gotzhawß vorberurter zweyhundert und zwentzig gulden gutlicher und genuglicher bezalung fur mich und alle mein erben quid, ledig und loß mit und in craft dits brifs, gerede, glob, versprich bei mein rechten, guten, waren trewen an leyplicher geschworn eydstadt fur mich und alle meine erben hynfure nymer mere kein forderung oder anspruch bemelter tafel halb zu gedachten" [am Rande:] „comthur, pfarherrn," „burgermeyster und radt zue Munerstadt, allen ieren nachkomen und erben, auch zu den gnanten gotzhawßmeystern und gotzhawß zu habn oder zu gewynnen, weder mit gerichten geystlich oder werntlich angericht nach sunst in dhein weyß wy ymant erdenken oder furnemen mocht oder intz erdacht were, geverde und argelist hyrinnen gentzlich außgeschlossen und hyndan gesatzt. des alleß zu waren urkunde und bekenntnuß hon ich obgnanter gebeten N., das er seyn eygen insigel usw. Ohne Datum.

H. Weizsäcker im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XVIII. 1897. S. 61 ff. (vgl. Nr. 74).

84. Materialien zur Geschichte der Trummerfehde.

a. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 27.

„Copej der abclag Jorig Trumers an Jacoben Boner.

„Wiß Jacob Poner, das ich Jorig Trummer vmb myßhandlung willen vnnd vnrecht das das du an mir vnnd an den main gehanndelt, geubt vnnd gethan hast, dein veindt will sein vnnd in krafft des briefs worden pin mit allen mein helfern vnnd helfershelfer dir vnnd allen dein Verwanten schaden zufugen, wie ich mit gedachten mein helfern den erdencken kan, der nam hat, vnnd nicht deßgleichen an den von Nurmberg verwart haben, im obgedachten alle meine that, wie sich die begiebt, meine er vnnd glimpff mit disem briefe verwart habe, vnnd bedurfft ich einig verwarung mer, wolt ich hirmit auch meinen helfern gethan haben, zu Vrkund hab ich mich obgenanten Jorgen Trumer mein Innsigel, des ich mich hie gebrauch, zu ruck auff disen mein vehbrieff gedruckt; am gulden Sambstag in der vasten im 1505 Jare 15. Februar 1505.

b. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch 54. fol. 217.

In einem Brief an den Gesandten Nürnbergs am Kaiserhofe, den Propst zu St. Sebald Erasmus Topler, bittet der Rat die Ächtung Trumers durchzusetzen.

(Eritag nach Oculi) 25. Februar 1505.

Nürnberg, Kreisarchiv. S. I; L. 78; Nr. 26. fol. 11/12.

Kopie des kaiserlichen Achtbriefs gegen Jörg Trummer; datiert: Weissenburg in Elsaß 14 April. 1505.

c. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 26.

Brief der Reytesel (Kopie) an den Grafen von Hanau. Bitten die Trummerfehde zu schlichten und inzwischen zu gestatten, daß sich Trummer an den Nürnberger Kaufleuten schadlos halte. (datum Mitwoch nach Reminiscere 1505.) 19. Februar 1505.

d. Ebenda. fol. 24.

Brief des Grafen von Hanau (Kopie) an den Nürnberger Rat. Erbietet sich dem Begehren der Reitesel zufolge den Trummerhandel gütlich zu schlichten (datum Sonntag Letare 1505) 2. März 1505.

e. Ebenda fol. 25 und Briefbuch 54. fol. 238 f.

Antwort des Rates an den Grafen von Hanau (Kopien). Bestätigen den Empfang seines Schreibens und des eingelegten Briefes der Reytesel. Danken für das gnädige Erbieten und erklären sich bereit, ihm die Sache zu unterbreiten, trotzdem sie dem Trummer nichts schuldig wären, wie sie das schon dem Hermann Reytesel und seinem Bruder mitgeteilt hätten. Bitten den Gerichtstag möglichst bald anzusetzen und Trummer mittlerweile Ruhe anzubefehlen. (Datum Samstag nach Letare 1505) 8. März 1505.

Ptaśnik. Anhang. Nr. 70 (im Wortlaut).

f. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbuch 8; fol. 122.

Auf Ratsbeschluß soll in der Trummerfehde die richterliche Entscheidung des Landgrafen von Hessen eingeholt werden. (3a post Ambrosii.)

Ptaśnik. Anhang. Nr. 68 (im Wortlaut). 8. April 1505.

g. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 3—6 (Konzept); (in wesentlich gekürzter Form): Ebenda; Briefbuch 54 fol. 299 ff. und S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 21/23 (Kopien).

Brief des Rates an den Landgrafen Wilhelm zu Hessen; schildern die Schuld und Bestrafung des Veit Stoß und die unbegründeten Ansprüche des Jörg Trummer, ihres „vngeurlawbten vnd vngehorsamen Burgers"; folgt die genaue Inhaltsangabe der Korrespondenz mit den Rieteseln und eine Abschrift der Abklage Trummers gegen Jakob Baner. Dann hätten die Rietesel sich an den Grafen von Hanau gewendet (s. o.) und ihn gebeten, den Trummer auf seinem Gebiet unbehindert die Nürnberger ausrauben zu lassen. Der Rat habe die richterliche Entscheidung des Grafen von Hanau auch angenommen, warte aber noch auf endgültige Antwort. Da sie nun erfahren hätten, daß der Graf außer Landes sei, scheine es ihnen bedenklich, länger zu warten, während Trummer sie bedrohe und schädige. Deshalb erbietet sich der Rat und Jakob Baner, die richterliche Entscheidung des Landgrafen von Hessen, als Landesherren der Rietesel, anzuerkennen. [Sollte auch das Trummer nicht genehm sein, so wolle man den Erzbischof von Maintz, den Kurfürsten Friedrich und Herzog Johann von Sachsen oder die Stadt Frankfurt anrufen (nur im Konzept)]. Sie bitten den Landgrafen, die Rietesel anzuhalten, seinem Urteil sich und „irn knecht den Trummer" zu unter-

werfen, und einen Gerichtstag anzusetzen. Einstweilen solle Trummer zur Ruhe verpflichtet werden; auch Nürnberg wolle nicht gegen ihn einschreiten, ehe die Entscheidung des Landgrafen gefallen sei. (Mittwoch nach Misericordia dni. 1505) 9. April 1505.

h. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbuch 54; fol. 301 und S. I; L. 78. Nr. 26. fol. 19.

Brief des Rates an die Rietesel (Kopien). Wie beigefügte Kopie des Briefes an den Landgrafen Wilhelm von Hessen zeige, habe der Rat nunmehr beschlossen, die unbegründeten Ansprüche Trummers bei diesem Fürsten entscheiden zu lassen. Ersuchen die Rietesel den Trummer demselben Gericht zuzuweisen und einstweilen Frieden zu halten. Ebenso wolle Nürnberg nicht gegen Trummer vorgehen; bitten um Antwort. (datum mitwoch nach Misericordia Domini anno etc. quinto) 9. April 1505.

Ptaśnik. Anhang. Nr. 71 (im Wortlaut).

i. Nürnberg, Kreisarchiv; Briefbuch 54. fol. 301 f. und S. I. L. 78. Nr. 26. f. 18.

Brief des Rates an den Grafen von Hanau oder seinen Statthalter (Kopien). Der Rat warte noch auf Antwort, wegen der gerichtlichen Entscheidung des Trummerhandels durch den Grafen. Indes habe man von der Abwesenheit des Grafen und von bedrohlichen Plänen Trumers gehört und habe sich deshalb entschieden, den Landgrafen von Hessen anzurufen, damit nicht der Anschein erweckt werde, als ob der Rat richterliche Entscheidung scheue. Den Rieteseln sei das mitgeteilt; bitten im übrigen um Entschuldigung. (datum mittwoch nach Misericordia Domini 1505) 9. April 1505.

Ptaśnik. Anhang Nr. 72 (im Wortlaut).

k. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 22.

Antwort des Landgrafen von Hessen an den Rat (Kopie). Erklärt sich zu richterlicher Entscheidung der Fehde bereit. (Datum Cassel Cantate Anno 1505) 20. April 1505.

l. Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 78. Nr. 26. fol. 20.

Antwort der Reytesel an den Rat: Trummer unterwerfe sich der richterlichen Entscheidung des Landgrafen (Mittwoch Jergen des hl. Ritters tag 1505). 23. April 1505.

Ebenda, fol. 16.

m. Brief (Kopie) der Reytesel an den Rat. Vorschlag, die Fehde vor Ott Voyt, Würzburger Amtmann zu Münnerstatt, und Sylvester von Schaumberg, Henneberger Amtmann daselbst, zu schlichten (Freitag nach Egidii 1506).

Ebenda, fol. 17.

Ablehnende Antwort (Konzept) des Rates (Freitag post Nativitatem Mariae 1506). 11. September 1506.

n. Ebenda, fol. 15.

Vorladung (Kopie) des Landgrafen von Hessen an die Stadt

Nürnberg auf Montag nach Neujahr 1507 (4. Januar 1507) nach Cassel (Montag nach Martini 1506). 16. November 1506.

Ebenda, fol. 53—55.

Rechnungen (Kopien): Jheronimus Hoffmann ist nach 18tägigem Ausbleiben 2a Anthonij 1507 (18. Januar 1507) von Cassel zurückgekehrt; Dr. Ulrich Nadler nach 18tägigem Ausbleiben am Sonntag Palmarum 1507 (28. März 1507); derselbe kehrt Mittwoch nach Jubilate 1508 (17. Mai 1508) nach 18tägigem Ausbleiben vom Marburger Gerichtstag heim.

Ebenda, fol. 56 f. Kopie der Klagschrift Jorg Trummers: Fordert für seinen Schaden an Gütern 800 fl.; für die Schmach, die Veit Stoß erlitten: 400 fl.

Ebenda, fol. 45—50. Impugnationes Sindici Nurembergensis attestationes factas per Jorigen Trumer (Konzept). Bittet alle Ersatzansprüche zurückzuweisen und dem Kläger die Kosten des Verfahrens aufzulegen; u. a.: Veit Stoß sei „auff mercklich furbete vnd zu grossen gnaden" milde bestraft worden.

Ebenda, fol. 58 f. Rechtfertigung (Konzept) durch Jakob Hoffmann, Anwalt der Stadt Nürnberg in Kassel.

Ebenda, fol. 60 f. Protokoll der Verhandlung in Kassel vom 7. Januar 1507.

Urteil: J. Trummer soll in 12 Wochen durch Zeugen (Betz von Romroth, Jorg Marckart, Hermann Rietesel, Christoph Keyl, den damaligen Schreiber der Rietesel) seine Klage beweisen. (Gleichlautende Notizen: ebenda, fol. 39 f.)

o. Ebenda, fol. 62. Vorladung (Kopie) Wilhelms von Hessen an den Rat von Nürnberg zum Gerichtstag in Kassel auf Dienstag nach Lätare (16. März) (Freitag nach Dorothee). 12. Februar 1507.

Ebenda, fol. 64—68 und fol. 38. Verzeichnis der Fragen, die den Zeugen Trumers vorgelegt werden sollen.

Ebenda, fol. 69—76. Zeugenaussagen (Kopie) des Hermann Rietesel und des Christoph Keyl, der Rietesel Schreiber und Amtmann zu Eyßenbach und Bürger zu Hirschfeld in Hessen. (Dienstag nach Lätare 1507.) 16. März 1507.

Ebenda, fol. 77—79. Zeugenaussagen (Kopie) des Jorg Marquardt übersandt durch den Bischof von Würzburg. (Mittwoch nach Okuli 1507.) Er sei mit Veit Stoß befreundet gewesen, habe für Jörg Trumer die Bittschrift an den Bischof von Würzburg aufgesetzt und dieselbe Herrn Anton Tetzel, der sich in Würzburg aufhielt mitgeben wollen; als der sich geweigert, habe er sie dem Rate übersandt.
10. März 1507.

Ebenda, fol. 79b—80. Zeugenaussage (Kopie) des Wolf von Romrod übersandt durch Jorig Voyt von Saltzburg, Amtmann zu Münnerstatt.

Ebenda, fol. 51 f. Sindicus der Stadt Nürnberg nimmt die Berufung des Jorg Trummer freiwillig an; verwahrt sich gegen spöt-

tische Bemerkungen Trummers; die neue Klage, daß Nürnberger den Bruder des Klägers, Hans Trummer, überrannt hätten, gehöre nicht hierher.

p. Ebenda, fol. 1. Landgraf Wilhelm von Hessen erklärt sich wieder bereit, die Fehde zu schlichten. (Dat. Marburg, am Tage Hadriani 1508.) 4. März 1508.

Ebenda, fol. 2. Derselbe stellt Dr. Ulrich Nadler, als Vertreter der Stadt Nürnberg beim Gerichtstag in Marburg einen Geleitsbrief aus. 20. Mai 1508.

q. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Veit Stoß soll ehebaldigst seinen Prozeß mit Trummer zu Ende führen; Trummers Geleit soll um 14 Tage verlängert werden. Man will die Sache des Veit Stoß im Auge behalten.

(Hampe, I. Nr. 804.) 16. April 1509.

Ebenda, Ratsbuch 9. fol. 83b, 87, 94, 103b, 128b. Dem Trummer wird sein Geleit immer wieder, schließlich bis Weihnachten 1509 verlängert.

r. Ebenda, Ratsverlässe.

Veiten Stossen soll man zu beweisung seiner eingegeben und zugelassen gerichtlichen Artickel den gesigelten lanndtfriden an das gericht anntworten (wider abertailt).

Veiten Stossen uff sein begern anntwurt ze geben, ainem rate sey nit gemaint, ime zeugschafft seynes ansynnens zu geben, sy werden dann von ir erberkeiten [den Riedeseln?] darzu compellirt."

Hampe, I. 835 f. 23. und 24. Januar 1510.

Veiten Stossen soll man kundtschafft geben inn sachen, seinen ayden berürend, Jergen Trummer, nach rat der gelerten.

Hampe, I. 840. Zwischen 1. und 5. März 1510.

(Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbücher 65. fol. 228. Der Rat meldet einen Überfall auf Nürnberger Kaufleute durch Trummer zwischen Frankfurt und Leipzig an Kaspar Nützel. 10. Oktober 1510).

s. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbücher 67. fol. 79.

Der Rat meldet den Rieteseln, daß Stoß sie „mit ainicher beschuldigung ewers anzaigens nit angetast, verclagt oder beruchtigt;" die Antwort des Veit Stoß liege bei. D. Mittwoch nach unser lieben Frauen Tag Wurzweihe. 20. August 1511.

Ebenda, Ratsverlässe.

„Dy schrift Herman und ? Theodorus der Rietesel soll man ratschlahen . . . Item den artickel mit den Veit Stossen auszaichnen, ime sagen, daß er in ainer supplicacion etliche recht pot für etlich fürsten furschlag, eim rat wol dieser zeit nit gezimen in der sach richter zu sein.

Hampe, I. 874. 4. September 1511.

„Ein schrift an di Ridesel stellen und bis montag (15. Sept.) beim rat wider horen lassen. — Des Veit Stossen suplicacion heraußlassen und nit einschlissen.

Hampe, I. 897. 13. September 1511.

Ebenda, Briefbücher 67. fol. 111 ff.

Der Rat schreibt an die Riedesel „haben wir denselben (Veit Stoß) ewer schreiben, souil ine das betrifft, lassen furhalten mit vleissigem anhalten euch der sechczig gulden entrichtung zethun; Aber er bestet noch darauff, das er euch nichtzit hab versprochen oder zethun schuldig sey vnd sich abermalen zu dem rechten erpotten vnd wiewol wir seiner anntwurt nicht gefallens tragen, so verstet ir doch selbs, dhweyl er sich bey vnnseren statgericht, seinen ordenlichen Richter zu recht erpeut, das vnns als ainer Stat des reichs nicht zustet oder zymen will ine verner zu bedranngen, wissten auch dasselb bey der kgl. Mt. fiscal on far nicht zu veranntworten; wo euch aber dasselb ye beschwerlich vnd vermainen wolt, das wir von wegen der obgemelten sachen euch verdechtlich Richter sein mochten, So wollen wir euch veyt stossen vmb ewer anuorderung fur der kgl. Mt. Kamergericht zu Recht furstellen, darhin er sich gleicherweyß hat erpoten &c."

Dt. Montag nach Crucis Exaltacionis. 15. September 1511.

t. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 10. fol. 270.

Hans Trumer, Bürger zu Münnerstatt, hat sich eidlich von dem Verdacht gereinigt, seinem Sohne Jorg in seiner Fehde gegen Nürnberg geholfen zu haben.

5 a post Leonhardi. 8. November 1515.

Ebenda, fol. 296 b.

Hans Trumer dem Irher (Gerber) schlägt man ein Gesuch um Begnadigung seines Sohnes Jorg ab, es sei denn, daß Jorg „der Schäden Ablegung tue".

4 a post. Invocavit. 13. Februar 1516.

u. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbücher 76. fol. 93 b ff.

Der Rat beschwert sich beim Grafen Hermann von Henneberg über Trummer, der trotz des Urteils des Grafen von Hessen, weiterappeliere; auf Ansuchen der von Hutten sei er schon längst in der Reichsacht; bitten ihn entsprechend zu behandeln.

Donnerstag nach Conceptionis Mariae. 11. Dezember 1516.

Ebenda, Ratsverlässe.

Bey dem gericht erkunndigen, was etwan in den rechtlichen gesprechen zwischen Jörgen Trummer und seinem sweher Veyt Stossen fur urteil ergangen sei und dann retig werden, graf Herman von Hennenberg anntwurt zu schreiben . . .

Hampe, I. 1088. 2. Januar 1517.

Ebenda, Briefbücher 76. fol. 106.

Der Rat schreibt dem Grafen von Henneberg, Trummer beklage sich mit Unrecht, in Nürnberg keinen Rechtschutz erhalten zu haben. Allerdings seien seine angemaßten Ansprüche vom Stadtgericht zurückgewiesen worden.

Sexta post Circumcisionis. 2. Januar 1517.

Ebenda, Briefbücher 76. fol. 160b.

Nürnberg erklärt sich bereit auf einem Gerichtstag zu Römhild zu erscheinen.

Eritag nach Reminiscere. 10. März 1517.

Ebenda, fol. 190.

Der Nürnberger Rat lehnt sein Erscheinen in Römhild wieder ab.

Samstag den Palm-Abend. 4. April 1517.

v. Ebenda, Briefbücher 77. fol. 5.

Der Rat gibt Jörg Trummer acht Tage Geleit, falls er binnen sechs Wochen einkomme; der Graf von Henneberg habe seine richterliche Entscheidung abgelehnt.

Montag St. Veits Tag. 15. Juni 1517.

Ebenda, Ratsverlässe.

Als Jorg Trummer auff ains rats verglaytung ytzo hieher kommen und begert hatt, mit seinem sweher Veyt Stossen zu verschaffen, ine der verwenten 500 f sampt erlitten costen zu entrichten, ist erteilt, Veyt Stossen ze vordern und im Trummers begern furzehalten, darzu anntwurt ze geben.

Hampe, I. 1104. 1. Juli 1517.

85. Nürnberg. Kreisarchiv. D-Akten. Nr. 102. Vierseitiger Originalbrief, soweit eingeklammert [—] von Schreiberhand nach dem Diktat des Veit Stoß:

[Fursichtig Erber weyß gonnstig lieb herrn. Nachdem euch verborgen ist, was mit mir gehandelt ist, auch was vrtail erlieten hab und straff an mich gelegt ist, wie nun Jorg Trumer mitsambt den Rideseln von wegen Jacob Paners herurndt ettlich hefftig brief an E. W. geschriben, darunder ich hewt vordacht bin, doch In der warheit one mein wissen und willen ist gescheen. Nun aber hat sich Jacob Paner nit lassen geset sein, das er mich also vnbillich betrogen, hat mich vber E. W. urtail vnd straff fur Recht lassen ferdern; Ich kam vnd stend fur gericht, do sagt das gericht man wolt ein vrteil sprechen zwischen dem paner vnd mir; do sagt Ich hoff zu got vnd dem Rechten vnd Ruf Ewr Richterlich ambt an, obs pillich sey, das Ich vber eins Erbern Rats vrteil noch einmal soll vrteil leiden; denn Ich hab das vrtl bezahlt mit meinem leib vnd bin Eines Erbern Rats gefangenner man; do gab mir doctor vlrich anntwurt, man solt sich nichts an meine wort keren, man solt Paner seinen willen erfullen; das ist dreymal auf einem tac gescheen, do sagt Ich: Ich will kein vrtl hören, dann Ich bin vorgeurteilt vnd ginng hinwegk. Darnach ward mir gesagt in der gemein das vrteil wer wider mich ergangen vnd must dem Paner achthundert gulden scheden bezalen; des Erschrack Ich; auch kam [2] kam Red fur mich; wan Jorg trumer wird angreyffen, so wird Ich hart hinkommen; man wirt zu mir greyffen. Do kam die vorcht also hart In mich, und wer Nurmberg mein gewesen, so het Ich nit E. W. gefenknuß erhart; Ich hets vor versucht vnd dacht, es ist besser tedingen in der stauden, dann im loch, wie wol Ich unschul-

dig bin. Jedoch vorcht ich meiner geliber, auch lebens; darumb bin Ich gewichen. Auch ist mein will, noch mein maynung nie geweßen, auch noch nit, das Ich wider ein gemeine stat vnd zu forderst wieder ein Erben vnd weyßen Rat dieser stat wolt sein; auch kost mich Jorg Trumer ettwo vil gelts, das er frid erlangen, auch genugsam gelaid erobern solt von E. W.; auch ist es frumen leuten wissen, das Ich Im solichs wideratten hab, das darnach mein brief außweyst, was Ich dem Ridesel fur annturt geben hab: das Ich nit geschickt, auch in meinem vermögen nicht sey, mit meinen herren zu rechten. Het Jorg Trumer mir gefolgt vnd het die E. vnd W. herrn zu Nurmberg, auch gemeine stat zu frid gelassen. So hort Ich wie Jorg Trumer het ein gesellen angreiffen; do sagt Ich zu Im, er solt noch nach lassen; werß umb wenig gelt zu thun, Ich wolts bezalen, vnd das er zum landtgrafen vnd anndern herrn rit vnd furbrecher ersucht, damit er auß den henndeln kam. Nachmaln als Ichs solichs erfur, do wolt [3] Ich mich nicht mer in seinen sachen begeben vnd nachmal ward Ich gewarnet, das Ich mich versehen solt; dann Ich wurd in meinem aigen hawß erschlagen werden, vnd darzu als genomen, was Ich het; als dann auch an meiner hawsfrauwen versucht ist worden, als sie haim hat wollen faren; auch mir zum anndern mal begegnet ist von obgemellten Trumer vnd seinen mithelffern; als dann solichs mag angezeigt werden, wo es not thun wurd, mit meines genedigen herrn von wirtzburg ambtman. Darumb mein vnnterthenig bit und begern E. F. W. wolle ansehen und In hertzen nemen, das Ich des mer dann ob viertaußend gulden komen bin auß keiner anderen vrsach, dann das mein begert hab, vnd wollet mir solichs mein außtretten zimlicher weyß nachlassen vnd zum besten versten; auch mich E. W. arm man beleiben lassen, als annder E. W. mitburger vnd mir vergonnen gotlichs vnd zimlichs Rechtens gegen obgenannten Panern vnd seiner gesellschaft, des knecht er ist; auch mein Entschuldigung gunstlich anzunemen vnd mir diesen handl ganntz verzeyhen. Ob aber Ich solich nachlassung auch genad nit erlangen möcht [am Rande: „bey E. W."], so bit Ich darauf diemutigs vleyß E. F. W. mir mein Bürgerrecht, so Ich von ewrer weyßheit hab, gutlich aufzulassen. Das wil Ich mit aller vnnterthenigkeit, wie Ich soll vmb einen Erbern, weysen Rat alltzeit geflieffen sein zu verdien. E. F. W. vntertheniger] veyt stoß.

Darunter durchstrichen: „ich bijt gunstig anwrt".

[4] „Ich bit gwnsttijg anwrt, och werden E. W. die heren, die mich gehert haben der sach clarer berichten, dan disse schrift."

(Wz.: Hohe Krone.)

Der Brief ist von Münnerstatt aus geschrieben und wird am 29. April 1505 vom Rate abschlägig beantwortet.

86. Ebenda, Ratsverläße.

Veit Stossen ze antworten, wie her Anthoni Tucher erteilt hat.

Hampe, I. 695. 29. April 1505.

Die schrifft an Veit Stossen und des Paners antwort, wie es im

rat gehört ist, außgeen ze lassen uf bewilligen Jacob Paners. — Paner hat sein antwort wiederumb genommen und nit willigen wöllen, die einzeschliessen.

Hampe, I. 696. 29. April 1505.

87. Ebenda, Briefbücher 54. fol. 347.

Unnserm burger Veiten Stossen. Veit Stoß! Wir haben dein schreiben am Datum Dienstag nach dem sontag Cantate nachstverschinen hörn lesen. Und alls du darinnen berurt die sachen zwischen unserm burger Jacoben Baner und dir und was dir derhalb ist begegent in demselben du so strefflich mißhandelt, das du dein leib und leben verwurckt hast; aber von unns ist dir gnad unnd barmhertzigkait bewisen, und nach gelegenhait deiner mißhandlung von newem zimlich aidspflicht uffgelegt, wie du dieselbigen und vorig dein bürgerspflicht hast gehallten, das wissen wir und du deßhalben und auß anndern redlichen guten ursachen unns nit fügsam ist dich deins burgerrechtens zu erlassen, wollten wir dir nit verhallten. Datum Eritag nach Vocem Jocunditatis 1505. 29. April 1505.

88. Ebenda, Ratsverlässe.

Es soll zurzeit noch nichts gegen die Güter des Veit Stoß vorgenommen werden.

Hampe, I. 700. 10. Mai 1505.

Ebenda, Ratsbücher 8. fol. 132b.

Johann Mülbecken dem Ratschreiber ist beuolhen, mit Veyt Stossen hawsfrawen unuermerckt ze handeln fur sich selbs auf maynung, wo sy ein erbern Rat anruffet und pethe irm mann möchte villeicht gleyt zu verhör gegeben werden, und so sie dann pitten wurd, soll im etlich tag, wie man rätig wirdet, glayt gegeben werden. Actum 3 a post Sophie. 20. Mai 1505.

Fast gleichlautend in den Ratsverlässen; Hampe, I. 701. Ptaśnik, Nr. 74. Ähnlich, Ratsverlässe. Hampe, I. 704. 27. Mai 1505.

Ebenda, Ratsbücher 8. fol. 136, und Ratsverlässe. Hampe, I. 705 und Ptaśnik, Nr. 76: Stoß soll binnen Monatsfrist 6 Tage Geleit haben. 30. Mai 1505.

89. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 21. fol. 74.

Lukas Reinolt, Johann Reinolts Losungschreibers und dessen Frau Christina Sohn, ein Bruder der Frau Christina Stoß, verkauft seinen Garten vor dem Lauffertor an dem „Treypperg hindter dem frostthurm zwischen frantzen Kelle und veytt stossen gartten gelegen" an seinen Bruder Jeronimus usw. 23. Mai 1505.

90. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbücher 54. fol. 399.

An Veiten Stossen. Veit Stoß! Vor disen tagen hast du unns glaitshalben geschriben und begert dich deins burgerrechtens zu erlassen, vnd darauff wir dir zu yedenmal, wie du deß wissen tregst, geanntwurt, aber ytzo sey wir von deiner haussfrauen so hochpittlich angesucht dich zuverhörn zuverglaiten, das wir ir solcher ire pitt nit haben waigern wollen, souerre du nun in vier wochen alhere zu unns gein Nürmberg

kompst, solst du zu und von unns fur unns und die unnsern und bey unns fur menigklich sechs tag unnser ungeverlich sicherhait und glait haben, wollten wir dir nit verhalten. Datum unndter Jorgen Holczschuhers diser zeit unnsers elltern Burgermaisters petschir. Am montag nach Petronelle. 2. Juni 1505.

91. Ebenda, Ratsbücher 8. fol. 143.

Als Veyt Stoß auff ansuchen seiner hawsfrawen herein verglayt und in seiner entschuldigung (wes in zu seinem hinzihen hab verursacht) verhört. Ist ertailt, sowerr sich derselbig Veyt Stoß umb sein verprechen in ain burgerliche straff begeben und in voriger seiner straff hinfüro pleiben, so wöll in ein erber rat widerumb einkomen lassen, und als im solchs eröffennt ist, hat er solchs zu dannk angenomen und sich in dieselben straff begeben, doch daneben begert ime zu abstellung seines hanndels, den er bey etlichen herren und Edeln Jacoben Paners halb hett angehanngen und zu einpringung seiner schulden ein jar frist zegeben außzeziehen, das soll man Jacoben Paner furhalten und soverr er daran nicht beschwerd hat, Veyt Stoffen zesagen, es sey on not im ain jar frist zegeben, so er aber obvermelter ursachenhalb ye zu zeytten außziehen, wöll im ain Rat drey oder vier wochen erlauben. Und das er glob gegen den Paner weder mit worten noch mit wercken ausserhalben freuntlichs rechtens nicht furzenemen noch zehandeln und ine ungeschmecht zelassen; deßgleichen soll er von newen zu got und den hailigen schweren, sein erst auffgelegten straff sein leben lanngk on ains Rats bewilligung auß diser stat nicht zekomen zehalten; und ist ime von newen umb sein verprechen seins vorigen aids ain straff auffgelegt vier wochen auff ainen versperten thurn halb mit dem leib zuverpringen und ime darzu frist geben bis auff Jacobi schirist. Actum Sabato ante Viti 1505. 14. Juni 1505.

92. Ebenda, Ratsverlässe. Annähernd gleichlautend mit Nr. 90. Hampe, I. 706, 708, 709.

93. Ebenda, Ratsbücher 8, fol. 143b.

Veit Stoß hat gelobt und beteurt wie im am samstag hievor ist auffgelegt vor hern Cunraten Imhof und hern Stephan Volckmer. Actum Secunda post Viti.

Gleichlautend: Ratsverlässe, Hampe, I. 710. 16. Juni 1505.

Ebenda, Ratsverlässe.

Veit Stossen ist begönt zu abstellung seiner sachen wider Jacob Baner sechs wochen ausser ze sein. Actum Quarta post Viti.

Hampe, I. 711. 18. Juni 1505.

94. Krakau. Stadtarchiv. Acta Consular. Cr. 431 Fol. 290.

Religiosus frater Andreas filius Viti Snitczer de norenberga et ipsius plenipotens, quam plenipotenciam litteris Consulatus Civitatis Norembergensis sufficientibus ostendit, recognovit, quia Stanislaus Jedwath soluit sibi Sex florenos, pro quibus cum eo in iure habuit actionem, quittans ipsum de eisdem in ewum. (Feria quinta ante Margarethe Virginis.) 11. Juli 1505.

95. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 8, fol. 156.

Veit Stossen ist sein begern abgelaint im zu seiner auffgelegten straff frist zegeben; sonnder das er die verpring wie er gelobt hab. Actum Quinta vigilia Jacobj.

Gleichlautend: Ratsverlässe. Hampe, I. 713. 24. Juni 1505.

96. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 11, fol. 57 b.

Hans Drawt von Speyr Bekennt veyten Stossen Achzehen guldin fur Arbayt zu bezaln vff sein gut vertrawen, wann er der lennger nit empern will, als in erclagten, erfolgten vnd vnuernewten Rechten. Testes Wolff Bömer, Wolff Löffelholz. Actum quarta post vincula petri.

Ptaśnik, Anhang. Nr. 82. 6. August 1505.

97. Krakau, Stadtarch. Liber juris civilis 1491—1554 Fol. 78.

Stenczel Stosch snyczer ius habet, hic oriundus, bonorum testimonio litteram non indiget, sed quia pater suus Veyt snyczer ius civile resignaverat, dedit $^1/_2$ marc. Im November (?) 1505.

(Im letzten Viertel des Jahres 1505, das in dem Bürgerbuche mit Fol. 69 beginnt; die Bürgeraufnahmen vom 7. Mai stehen auf Fol. 72; der Jahresbeginn 1506 steht auf Fol. 80 vermerkt.)

98. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 8, fol. 205b.

Wo Veit Stossen an außwendigen orten arbayt zustet, mag er das an ain Rat gelangen lassen, ime nach gestallt der sachen und zeyt zu begönnen oder nicht auß der stadt zewebern. Sabato post Agnetis.

Ähnlich: Ratsverlässe. Hampe, I. 720. 24. Januar 1506.

99. Ebenda, Ratsbücher 8, fol. 220.

Item Veiten Stossen ist begundt mit seiner arbait, dise Franckfurter vastenmeß zu besuchen. Actum Sabato Thome de Aquino.

Ähnlich: Ratsverlässe. Hampe, I. 724. 7. März 1506.

100. Ebenda. Ratsbücher 8, fol. 222 f.

Item als Veyt Stoß in ainer supplication zettel hat gepetten ime die verstrickung damit er on wissen ains burgermaisters nicht auß der stat zegen gestrafft sey, zubegeben und auffzelesen, also das er hinfuro nach seiner notdurfft frey auß und ein webern mog, ist ertailt im solch begern abzelaynen und zesagen, ein Rat laß es bey der lufftung die im vormals auß gnad ist beschehen pleiben. Zum anndern sey eins rats fug nicht ime zu begonnen ein gedechtnißpild, wie er hab begert, in sannt Seboltskirchen an ain pfeiler ze setzen; darzu trag ein rat von im nicht unpillich mißfallen der reden, so er treib und seins fur-gebens, in seiner supplicacion, als ob er nicht unrecht gehanndelt oder gesündt hett; sonnder das er gerecht wer usw. Und sey derhalb eins Rats bevelh denselben reden abzesten, damit ein Rat nicht zn annderm gein im geursacht werden. Actum Sexta post Oculi.

Vgl. Ptaśnik, Anhang. Nr. 86. 20. März 1506.

Ebenda, Ratsverlässe.

Veit Stossen soll man sein begern ablainen und ime sagen ain er-ber rate lasse es bey der anntwurt, so ime vor geben ist, bleiben.

Hampe, I. 725. 20. März 1506.

101. Ebenda; Ratsbücher 8, fol. 229 ff.

Als Veyt Stoß bey aim erbern Rat hat anpringen lassen nnd begern gethan: Erstlich, nachdem ein Rat verschiner jar mit ime ein Contract und vertrag gemacht dermassen, wo er ein groß werck der prucken, das er sich ze machen angemast hab, verfertig, so woll im ein Rat sein lebenlanng ierlich annderthalb hundert guldin geben, dhweil er aber solch werck vor acht iarn gemacht und im ain rat bißher darfur nichts geben hab, so pit er, im fur die verschinen jar laut des contracts bezalung zethun und hinfuro damit zugewarten.

Zum anndern: fur ein klain prucken werck, so er aim Rat gemacht und daran sin gut gefallen gehapt, und im darfur 34 guldin zegeben versprochen haben, beger er im zu entrichten.

Wo aber ein rat zweivel hett das dieselben werck nicht tuglich oder zu geprauchen sein sollten, soll man neben das großwerck 1200 guldin, so im für die acht jar unbezalt aussensten, niderlegen. Erfind sich dann, das solch werck gerecht sey, soll im das gelt volgen lassen und hinfuro den vertrag halten. Wo nicht, das ein rat ir gelt wider nem. Deßgleichen fur das klainer werck, so es eim rat gefellig sey, die 34 fl. entricht, oder dasselb werck wider uberanntwurt und vergonn im das anndern ennden zuvertreiben.

Zum dritten: Hab er vergangen Jar auff bevelh herrn Paulus Volckmers und herrn Ulrich Grunthern ein pfeil in der Rednitz bei dem Stain ausgepust und vor schaden bewart, darfur im von denselben herrn zimlich belonung versprochen sey; beger darfür funfftzig gulden, die er damit wol verdient hab.

Und zum vierden: Hab er ain gutten pollnischen wagen hieher bracht, den Seytz Pfintzing, bawmaister, zu seinen hannden genomen hab; darfür beger 10 gulden. Wo aber ein erber rat in ainem oder mer stucken seinem begern nicht volg thun wollt, so erpiet er sich darinn furzekommen und lassen erkennen vor eim Rat der stett Coln, Straßburg, Augspurg oder Ulm, an welchen derselben ennd es eim Rat amm gelegensten sey.

Auff solch des Stossen anpringen ist ertailt im ze antwurten: Ein erber rat trag dises ansuchens von ihm nicht klain mißfallen, dann wiewol verganngner Jar ains grossen werckhalben auf sein berumen durch die hern die eltern ein abred mit im sey beschechen, der auch noch schrifft verhannden, sey er doch seinem zusagen und derselben verschreibung gar nicht nachkommen, dann er das auch nicht gekönndt, darumm im ain rat deßhalben nichts schuldig sey.

Zum anndern: des klainen wercks halben sey man im nicht gestendig, das im darfur sovil versprochen, sonnder allain 25 fl., die sollen im an der schuld[1]), die er eim rat zethun sey, abgen. Werd er aber an-

---

[1]) Nach dem fast gleichlautenden Ratsverlaß (Hampe I. 727) war Stoß der Stadt 100 fl. schuldig; wahrscheinlich handelte es sich um Gerichtskosten oder um die Geldablösung einer Haftstrafe.

zaigen, das im darfur, wie er anzaigt, 34 fl. versprochen seyen, so will man im die lassen abschlagen.

Zum dritten: des pfeilers sey sein muten uberflussig und zuvil und wiewol im darum kain nemliche suma versprochen, so woll im doch ein rat darfur 10 fl. abschlagen, das sey mer dann gnug.

Deßgleichen zum vierden des pollnischen wagen halb, woll sich ein Rat bey dem Pfintzing erkundigen und sower sein furgeben also findt, darumb mit im vertragen. Wo er aber an dem nicht wollt benügen haben und darüber ein Rat anvordrung nicht vertragen, so woll ain rat mit im darinnen furkommen und rechts pflegen vor der Rat ainem zu Windshaim oder Weyssenburg, auff die gemaine stat gefreyt sey. Hern Stephan Volkmer und Casparn Nützeln. Actum quinta post Anuntiationis Marie. 26. März 1506.

Item am freytag darnach hat Veyt Stoß auf gegeben anntwurt wider lassen anpringen: das groß werck hab er auff sein costen gemacht, mer dann dreyssig guldin eisenwercks, darauff alles taglon bezalt und ein Rat allain das holtz dargelegt, für solchs hab man im dezumal 25 guldin versprochen. Aber fur sein mühe und kunst beger die obgemelten 1200 fl. und hinfuro alle jar 150 guldin laut der verschreibung, oder wo nicht, das ein erber rat solch werck nymandt laß besichtigen auch nicht mer geprauch, sonnder zu stundan erleg und zu nichten mach.

Zum annderen: So sey im fur das klain werck 34 guldin versprochen auff ains Rats costen und schaden, das beger er auch für dasselb werck und darzu solchs auch abzethun und zu vernichten, nicht mer zu geprauchen, auch nymand besichtigen zelassen, oder im das zu uberanntwurten und zu begönnen bey kon. Mt., den Pfaltzgrafen oder anndern orten zuvertreiben, do er das wol wiß nach wirden anzewerden.

Zum dritten, von wegen des pfeilers, zieh er sich an ein erbern Rat, das alle ir wercleut und menigclich daran verzagt seyen, aber er hab ainen rat vor grossen costen und wol bey 700 fl behalten und mit seiner kunst, so im Got verlihen hat, den pfejler gemacht, das er ewiglich nicht schadpar werde. Nun nem er zu ainem exempel ainen maister, so bey den von Augspurg in dinst sey, der hab nicht mer dann den von Ulm zu ainem gepew ein rat geben, darum sie im jerlich fünfftzig guldin leipgedings versprochen, und mog gedulden das ain maister zu Ulm oder Augspurg das besichtig, dann hie sey kain maister, der das verstee, und beger darumm fünfftzig gulden, die er und vil mer daran verdient hab.

Und zum vierden des wagens halb, stell er auff Seytzen Pfintzing, dem das wol wissend sey.

Darauff ertailt im zesagen: Man geb im des grossen wercks halben die anntwurt, das man im die 25 fl wol darfur entrichten, aber dhweil er das, so er sich berömbt und in laut der verschreibung zugesagt, nicht gehalten hab, so sey ein Rat im des nicht schuldig, des sy sich

dagegen gein im bewilligt, doch wöll im ein Rat willfarn und das werck zerlegen und zenichten machen lassen in seinem beywesen.

Des anndern stucks halben sey man im ainichs verspruchs der vier und dreißig guldin halb gar nicht gestenndig und dhweil er deßhalben kain anzaigen geb, wiß im ain rat darumb nichts zethun auch nit schuldig. Wöll aber dasselb werck auch abthun.

Und des pfeilers halben, wiewol im ain rat derhalb nichts schuldig, im auch kain verspruch beschechen sey, ydoch woll im ein rat zehn guldin fur sein mühe geben, deßgleichen woll man sich des wagenhalb erkundigen und gepurlich halten, in hoffnung, das er sich des alles pillich werd settigen lassen, wo aber nicht, so sey ein rat wie vor auff der zwaier stett aine Weissenburg oder Windshaim des rechtens urputig, dabey er sie pillich pleiben laß und seiner bedrolichen wort abstee, in bedacht seiner burgerspflicht, des wöll sich ein rat zu im versehen.

Unnd nachdem derselb Veyt Stoß wie vor auff seiner maynung ist bestanden und gesagt, er woll ein rat an der zwaier ort kainem furnemen, sonnder sie bey königclicher maiestat beclagen und daselbst rat suchen, auch sich gegen hern Ulman Stromer und anndern davor hat hören lassen, er wöll die sach also nicht ligen lassen, wiß wol, wie er sie soll beclagen und furnemen, ist ertailt, sich sein zemechtigen und zu gefängknus des lochs zepringen, als beschechen. Eodem die.

Ähnlich in den Ratsverlässen; Hampe, I. 727—729. Vgl. Ptaśnik, Anh. 87. 27. März 1506.

Ebenda, Ratsverlässe.

Veit Stossen soll man auff sein bedrolich reden zu red hallten, was er gegen ainem erbern rate zu handeln in furnemen gewest sey. — Schöpfen.

Und soll auch in seinen studten suchen, ob brief zu finnden wern, ainem rate dienstlich . . . herr Volckmeir. Sabato post Anuntiationis.

Hampe, I. 730. 28. März 1506.

102. Nürnberg, Kreisarchiv. D-Akten. Nr. 102. In Paßform auseinandergeschnittener Briefzettel in doppelter, ganz eigenhändiger Ausfertigung. Orig. Pap.

Erbern, fwrsychien, weysen, gwnstijen lieben heren; dije nachst antwrt vor euch getan am freytag nach maria verkwndung vnd biet mir das recht vor die erbern stet weysenbwrg vnd winczam [winczem]; so erbewt ich mijch awff ain erbern rat vor euch selber czw noremberg recht czu geben vnd nemen, wie sich ainem armen mitbwrger gebwrlich recht ist, czu tans [twans] awff ain tag wn ver czogen yn 8 tagen, wens euch fweglich ist im iar 1506

vnd bit gwnstig anwrt feyt stwoß.



Der Brief ist im Lochgefängnis zu Nürnberg, am 28. März 1506, geschrieben.

Photograph. Nachbildung bei Ptaśnik a. a. O. S. 121.

103. Ebenda, Ratsverlässe.

Veiten Stossen sol man auff sein erpieten in seiner supplication erbere wort mittailn und sagen, wann man sein derff, wöll man im gepranchen. Tercia post Judica.

Hampe, I. 732. 31. März 1506.

104. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 11, fol. 145.

[Jherominus Reinolt wird verurteilt der „Ursula" (Schreibfehler für Christina) Veit Stossin die 125 fl, derhalben er verklagt war, zu entrichten.]

Im Wortlaut bei Ptaśnik, Anh. 91. 22. April 1506.

Ebenda, Conservatorium 10 fol. 96.

[Jheronimus Reinolt verspricht vor Herrn Michel Beheim d. J. der Ursula (Schreibfehler für Christina) Veit Stossin die 125 fl in Raten zu bezahlen und verschreibt ihr zur Sicherheit seinen Hof zu „eidermlinttach" (?)]. Ptaśnik, Anh. 92. 28. April 1506.

Ebenda, Conservatorium 11, fol. 97.

[Jakob Reinolt (Rynolt) quittiert den Testamentariern seines Vaters; demnach steht ihm außer 50 fl. vom Erbe seines Vaters, 4 fl. vom Erlös eines pergamentenen Meßbuchs, einem Drittel vom Überschuß einer durch den Stadtschreiber Johann Mülbeck verwalteten Summe von 132 fl. und etlicher „gultt" von „Weyerspuch" und anderen Dörfern und einem Fünftel von 20 fl. jährlichem Leibgeding aus der Stadtkasse zu Weißenburg a. S. ein kleiner Bruchteil von 16 fl. zu, den seine Schwester Christina Veit Stossin vielleicht zu Unrecht erhalten habe.]

Im Wortlaut bei Ptaśnik, Anh. 100 (indes ist daselbst S. 177, Z. 18 v. u. statt „401 fl" = „XVI fl" zu lesen). (30. Dezember 1506).

Ebenda, Conservatorium 13 fol. 2.

[Christina „Veyt stossen hausfraw" quittiert den Testamentariern ihres Vaters Hans Kneussel, Johann Mülbeck und Hans Reinolt (Hieronimus Reinolt scheint ausgeschieden zu sein; ebenso Anton Örtel) über 25 fl. 3 Ort väterlichen Erbes.] (28. Juni 1507.)

Ebenda, Conservatorium 13, fol. 54.

[Christina Stoß bekennt, daß ihr Jheronimus Reinolt vertragsgemäß 125 fl. väterliches Erbteil bezahlt hat.] (14. Januar 1508.)

105. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 8. fol. 259.

Item Veyten Stossen ist ein lyndten vergönnt aus dem wald nach waldsordnung zu zwaien pilden unnder das Creutz zu Unnser lieben Frauen amm Marckt.

Aber auff das annder sein annpringen, weytter von diser stat on laub zu webern, dann in sein garten [vor dem „Vesssten thor"], wie er begert hat, ist im gelaint, sonnder soll bey vorigem bewilligen und nachgeben pleyben. Actum Sabato post Urbani.

Vgl. Ptaśnik, Anh. 93. Ähnlich: Ratsverlässe. Hampe I; 737.
30. Mai 1506.

106. Ebenda. Ratsverlässe.

Veiten Stossen ist begönnt ytzo in Nordlinger meß mit seiner ware zu ziehen. Hampe I; 738. 4. Juni 1506.

107. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 11; fol. 179.

[Elßbeth Halbgewachßin, von Veit Stoß um 12 fl. fälligen Hauszins verklagt, einigt sich mit dem Kläger durch ihren Prokurator Johann Gebl auf 7 fl.] Im Wortlaut: Ptasnik. Anh. 95. 6. Juli 1506.

108. Nürnberg, Kreicharchiv. Ratsbücher 8; im alphabethischen Namenregister: V. Stoſß ein vnruwiger hayloſſer Burger, der einem E. Rad vnd gemainer Statt vil Vnruw gemacht hatt.

109. Ebenda, Ratsverlässe.

Veiten Stossen soll man besprachen, auß was ursachen und durch welchs hilff er das kon. mandat oder absolution seiner auffgelegten straff erlangt hab, und das herwiderbringen. L. Gruntherr. M. Behaim.

Hampe I; 743. 15. September 1506.

Veiten Stossen soll man zu anntwurt geben, wo er sich seins erlangten mandats auß ursachen, wie er selbs hab zu ermessen, nit geprauch, so bederff er sich gegen ainem erbern rate kainer ungunst versehen.

Hampe I; 744. 17. September 1506.

Ebenda. Ratsbücher 8; fol. 289.

Als jüngst Veyt Stoß eim erbern rat hat furgetragen, das er von unnserm allergnedigisten herrn, dem Romischen könig, seines geubten falsch (darumb er hievor ein straff mit prennen durch seine packen empfangen) restituirt und abilitirt sei, mit pit ime zu vergönnen, solh begnadung hie offennlich auffzeschlahen, welhs im dozumal gelaint, ist im ytzo auf sein verrner anpringen gesagt: Wo er sich desselben seins erlanngten mandats nicht geprauch, bedorff er sich gegen einen Rat kainer ungunst versehen.

Petz. Jahrb. d. kh. Slgn. d. allerh. Kaiserhs. X. Nr. 5766.
17. September 1506.

110; Ebenda. Ratsbücher 8. fol. 295.

Item Veyten Stossen, dem bildschnitzer, soll man auff gehapten der gelerten ratschlag begönnen, sich der königclichen begnadung restitucion zu seiner notdurfft zugeprauchen, doch nicht aufzeschlagen; wurd er dann fragen, wes er sich soll versehen, so er außziehen, ob man im vergönnen wöll: Soll im gesagt werden: wann er wöll außziehen, soll er das mit erlaubnuß thun; per Wilbalten Birckhaimer und Jeronimus Ebner. 1. Oktober 1506.

Gleichlautend: Ratsverlässe: Hampe I; 746. Ptasnik. Anh. 99.

111. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 26. fol. 67 v. f.

Das veit stoß, Burger zu Nurmberg, am montag nach conuersionis pawli den letzten tag des monats Januarj anno etc. im sibennden Jar vor gericht erschinen unnd alda fur sich vnd sein Erbenn versehenn vnd bekannth, nachdem ime inn der heyratt zwischen ime vnd Cristina seiner elichen wirtin abgeredt vnd beteydingt worden, das sie Im

zwayhundert gulden heyratgelts zubringen solt vnd er ir dagegen dreyhundert guldein zu gegenschatz vermacht, so hett die gemelt Cristina im solich zwayhundert gulden von irem erlebten vetterlichen Erbtail zubracht vnd zu seinen hannden ein vnd vberantwurth darumb er sie vnd Jr erbenn fur sich vnd seine Erbenn gar vnd gentzlich, auch entlich vnd vnwiderrueflich quitt ledig vnd loß gesagt vnd wer darauff sein will vnd mainung das sie beder zuschetz, nemlich fünffhundert guldenn vff aller seiner verlassenn hab nichts außgenommen nach seinem todt vor allermeniglichen habenn vnnd gewartennd sein solt zusambt seinen gerichten guttenn beth mit aller seiner zugehörung vnd soltenn ir auch darzu volgen vnd bleybenn alle ihre Cleider, kleinat vnd geschmuck zu iren leib gehörennde; wolte auch solichs also hiemit inn der allerpesten form, so er inner oder ausserhalb Rechtens imer thun solt, konth vnd möcht, bekannt, zugesagt vnd versprochenn haben, das ir soliche alles vnnd jedes, so vor lawth, nach seinem todt von seiner verlassenn hab vnuerhindert vnnd vneintrege menigclichs zu iren Hannden gestelt vnd vberantwurth werdenn soll. Auff sollich inn gericht Bekennen bath die obgemelte Cristina, bemelts veit stossen eliche wirtin, ir des briefflich vrkunth zu ertailen; die sein ir alsbald mit vrtaill vnd Recht erkannt worden. actum in iudicio auff obgemelten tag vnd jare. 31. Januar 1507.

112. Nürnberg, Kreisarchiv, Ratsverlässe.

Und den Sattler, so ettlich linden soll zu seinen hannden gepracht haben, deßgleichen Veit Stossen soll man beschicken und inen anhalten, welcher gestallt die lynndten und durch wes erlaubnus an sie kommen seyen.

Hampe I; 755. Februar 1507.

113. Ebenda. Ratsbücher 8. fol. 328 b.

Item Veyten Stossen ist begönndt seiner notdurfft nach zu königlicher Mt. zeraisen. Actum quarta scolastice. 10. Februar 1507.

Gleichlautend: Ratsverlässe. Hampe I; 756.

[Gümbel; Repertorium f. Kunstwiss. XXXI; 1908. S. 140 ff. verweist auf eine Stelle in einem Briefe des Erasmus Topler, dem Abgesandten der Stadt Nürnberg beim König Maximilian, aus Hagenau vom 7. März 1507:

„ich hab e. f. aus Ulm bei Veiten Stoßen, euerm burger, geschriben, das ich usw."]

114. Ebenda. Ratsbücher 8. fol. 340.

Item veyten Stossen ist begönndt auff ein meil wegs von diser Stat zewebern vnd sein notdurfft zehanndeln, dhweil er seins anzaigens auß notdurfft der römischen kon. mt. das muß thun. Doch das er on wissen vnd willen eins Rats vber nacht nicht auß der Stat pleib vngeverlich. Actum Quinta post Letare. 18. März 1507.

Petz. Jahrb. d. K. d. allerh. Kaiserhs. X. No. 5771.

Ähnlich: Ratsverlässe; Hampe I; 757.

115. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 13. fol. 80 v.

In der sachen veyt stossen bildschnitzers gegen hannsen knewssel vnd

hannsen hiltprandt, sechsundtreyssig gulden halben für zwey ein Maria vnd Sannt Johanns bild ist auff vernemen der clag Juramentum Calummnie von beden theiln zeschwern erkant, den bede thail alsbald mit seinen Capiteln zu eigenen personen geschworen habenn; alßbald hat der clager etlich zeugen angezeigt vnd die darumb zuuerhorn begert; vnd als bede auff mitwoch darnach widerumb zu gericht erschinen, sind des clagers furgesehen zeugen verhört worden vnnd Sie vber sollichs alles entlich Rechtsatz gethan haben; ist auff verhörung der zeugen sag vnd allem furpringen zu Recht erkant, das die anntworter dem clager solich solich sechsundtreyssig gulden laut seiner clag mit abtrag gerichtscosten vnd scheden entrichten sollen; actum 4ta post Judica 12 apprilis 1508. 12. April 1508.

116. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 9. fol. 41 v.

Item Veyten stossen ist abgelaint im die maister vnd gesellen [des pildschnitzens] durch ein Statknecht zesamen zeuordern. Sonnder mög denen fur sich selbs sein königlich brief vnd Begnadung eröffnen vnd hören lassen. Ob Sy dann darüber bey im arbayten oder nicht, das laß ain Rat geschechen. Wöllen nymand daczu nöten oder das weren, wo im aber von ainichen der maister oder gesellen vnpillichs begegent oder von inen geschmecht, darum hab er Rat vnd gericht sie solchs zeclagen; werd im wie aim anndern hilff mitgetailt. Als sich gepiert; actum Sexta post Galli. 20. Oktober 1508.

Ähnlich: Ratsverläße. Hampe I; 793.

117. Ebenda. Ratsverläße.

Die geratschlackten ordnung mit den malern und den pildschnitzern sol beim pfenter angesagt und furgenomen werden und bey peen all tag bey 3 ℔ verpoten werden. Hampe I; 815. 16. Juni 1509.

Ebenda. Ratsbücher 9. fol. 100.

Item auff ansuchen und pith der maister maler vnd Bildschnitzer ist ertaylt durch ein gesetz zuuerpieten, das ainich derselben kunstner — er sei Eelich oder nicht — so hie nicht burger sein in dieser Stat kain werkstat halten, noch ainich werck oder arbeyt in besonndern Zinsen ze machen annemen soll. Vnd welcher das thett oder die Ihenen, die in darzu Herberg geben, sollen dann so sie furpracht würden vnd sich mit irn rechten nicht benemen möchten, zu puß geben drey pfundt newer haller alle tag, doch ob derselben ainer ainichen burger in seinen haus vnd prot ettwas arbeyt machen, soll inen vnuerpotten und inen hiemit zugelassen sein. Linhart Grunther vnd anthoni kreß; actum Sabato vig. Johannis bapt. 23. Juni 1509.

118. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 14. fol. 42 v.

In der sachen veitten stossen contra Hannsen Thumben 11 fl. hinderstellig an einem Sacramentshawß ist zw Recht erkannt, die verstenndigen der ding sollen das besichtigen vnnd ir ansag in gericht thun vnnd beschee dann verrer, das Recht ist; actum 2a post Sebaldi den 20. augusti 1509. 20. August 1509.

119. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverläße (vgl. Anm. 347).

Veiten Stossen gegen Sebalden Schreier zu verhören irer irrung halb sind beschiden: St. Volckmer. Gabr. Nützel. Hampe I; 830.

5. November 1509.

120. Budapest; Museum der schönen Künste. Briefkonzept des Veit Stoß auf der Rückseite zweier Federskizzen zu einer Hl. Anna Selbdritt (vgl. S. 108 f.): „ich bin aine czewgnwß notdurftijg czu . . . . -wß dar won der der erber virsichig [her sebolt tuocher . . .] des grossen Ratß der loblichen stat nwremberg guot wissen hat vnd ijn wenig tagen gancz lawtter vor erber burger darvon geret vnd vor mals och vor manchem frwmen heren dar von gesagt; das beger ich ain warheitß geczewgnwß von seiner erberkeit angesehen das iacob paner weg vertijg ist vnd ich in her nach nit haben mecht, wan er weg kem; och ist der erber her sebolt tuocher ain schwacher her, das ich besorg, wo mir iecz nit vijrd verhert dar czeug, der gancz lawter waiß, wie mein sach mit dem iacob paner ain gestalt hat wm den handel, den er mit mir hat gewijrkt vor siben iaren" . . . . darunter einige Schnörkel und die Worte „woren" „lieber".

Zoltan Takacs in d. Mitt. d. Gesellsch. f. vervielfältigende Kunst. 1912. S. 27. ff. Um 1510.

121. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 14. fol. 156 v.

Veit Stoß bekennt das ime Jobst Eyßler an der bekanntnus im conservatorio X [heute verloren] fol. 94 hundert guldein entricht hat; quittiret in den gemelten Eyser vmb gemelte soliche summa in dem pesten form. Testes Rogati: Georg Haller vnd Jorig ketzel; actum quinta post Erhardi anno etc. vndecimo. 9. Januar 1511.

122. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Hansen Keck vom wald mit seiner clag gegen den meister Veit Stoß fur die 5 [Fünfergericht] weisen. Sabato post Sixti. Hampe I; 917.

7. August 1512.

123. Kraftshof bei Nürnberg. Freiherrl. v. Kressisches Archiv.

Sandt Paulus rechnung.

Hernach volget wieviel S. Paulus pildnuß hat kost an dem pfeiler bei meinem stuel.

Item der stein zu dem pild und tabernakel kost $1\frac{1}{2}$ fl.

Item Meister veitten von dem pild zu machen 17 fl.

Item fur das pild im tabernackel 1 fl; item M. veitten zu leicht kauff 2 ℔.

Item den bolfgang und jobsten von dem tabernackl zu machen 7 fl.

Item 32 ₰ von S. paulus heruf zu furen.

Item von dem gerust uff zu machen und wider abzuprechen 3 ℔ 22 ₰. hab ich M. Hansen in der peundt zalt.

Item 3 stainmetzen von S. Paulus uffzesetzen jedem 3 taglon faciat 1 fl. 36 ₰.

Item dem handtlanger 2 taglon faciat 1 ℔ 12 ₰.

Item von den pickeln zu spitzen 1 ℔ 24 ₰.

Item dem schlosser von S. Paulus mit eisen einzufassen 8 ℔.

Item dem maler von dem pild und tebich 4 fl. und den gesellen 1 ℔. trinckgelt.

Item fur 7 eln 1 drittail schetter zum furhang 6 ℔ 4 ₰ und fur ring darzu und davon zu nehen 14 ₰.

Item dem maler von dem furhang zu malen und erstlich uffzemachen 7 ℔ Summa arum 35 fl. 4 ℔ 12 ₰.

Item so hat mich keß und brot, wein und pier dabei austruncken foderlich kost $^1/_2$ fl. faciat 36 fl.

Item so habe ich das cattel (Konsole) und bei 20 ℔ pleis von der Kirche hevor gehabt; het ich undter 4 fl. nit mugen bestellen. Also kostet diß pild foderlich 40 fl.

v. Kreß; Mitteilgn. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1. Heft. 1879. S. 98 ff. 1513.

124. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Die geschworenen maister der rotschmid, auch die zwen, die maister Veiten Stossen nit wöllen helfen giessen, zu beschicken und sie irer antwurt ires abschlags hören, und herwider bringen. H. Stromer.

11. Juli 1514.

Veyten Stossen soll man ablainen, kais. Maj. etliche pilder von messing ze giessen, und ime des handwercks der rotschmid antwurt und beschwerung anzaigen, und daz si solhs uber ains rats ersuchen mit nichten wöllen nachgeben. H. Stromer. 21. Juli 1514.

Mit den geschwornen maistern der rotschmid statlich handeln, daz si zu disem mal zulassen, daz Veyt Stoß die gemachte form giessen mug; dann sunst würd es bei kais. Maj. grosse ungnad gepern. — Herr Stromer — C. Nützel.

Und daneben mit dem Stabio handeln und pitten, daz er dem Stossen nicht mer anding, sonder dem handwerck der rotschmid — Herr J. Ebner. 24. Juli 1514.

Als Veyt Stoß auf eins rats bewilligung gemelt hat, es wer im sein form durch disen verzug erdorrt und er des in schaden kommen den begeret er im abzelegen oder durch das handwerk der rotsmid als verhinderer zu verschaffen, ist ertailt im ze sagen: Ein rat hab sein anpringens ain mercklich beschwerd und missfallen; dann ob er an seiner arbait ainichen schaden empfangen, des sei ain rat nicht ursach und darumb nichts schuldig. Ein rat wöll aber dises seins anpringens und voriger ungeschickter reden, als er gegen den herren gesagt: ob si nu vor kais. Maj. wolten gestendig sein irs abschlags, seiner zeit ingedenk sein. Domini superiores.

Und soll im doch in ansehung kais. Maj. ain stat angezaigt werden, do er giessen mug. — Paumaister.

Hampe I; 1006—1009. 24. Juli 1514.

125. Ebenda. Ratsverlässe.

Maister Veiten Stoss soll man zu seinem vorhabenden guß aines kupferin pildes ainen zwinger leihen. — Herr C. Nützel.

Hampe I; 1016. 25. September 1514.

126. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 19. fol. 96 v.

Erhart Schon Maler bekennt Veyten Stossen achtzehendhalben gulden verrechennts gelts für arbait, so Marx Schon sein vatter empfanngen, zu bezalen zwuschen hie vnnd Johanns Baptiste als erklagt, eruolgt vnnd vnuerneut. Actum in Judicio 6a post Letare.

23. März 1515.

Ebenda. Conservatorium 21. fol. 1.

In sachen veit Stoß gegen Erhart Schon ist auff die bekanntnis im Conservatorio Nr. 6 am 96 plat eingeschriben vmb den hinderstelligen Rest 14½ fl. dem Richter beuelch geben dem cleger mit Exekution zuuerhelffen. Actum etc. 12. November 1515.

127. Dresden. Kgl. öff. Bibliothek. H 79 g. Haushaltbuch Anton Tuchers 1507/17. Pergamentband; schmal fol.

Anno 1517. Item adi 12 marzo sant dem Linhart Pemer [Amtmann des Sebalder Forstes] fur das er mir ein lintten czu einem Mariapild dem Veit Stoß im wald hat laßen hawen und per Wirtt czu Puch hat laßen herein furn, dafur 6 ℔. 12. März 1517.

W. Loose; A. Ts. Haushaltbuch. Stuttgart 1877. S. 144.

128. Nürnberg. Freiherrl v. Tucherisches Archiv. Haushaltbuch Anton Tuchers 1518—1524. Pergamentband, schmal fol.:

„Anno 1517. Item adi 18 abril dem Veit Stoß pildschniczer von der allten tafel von Venedig, daran kaißer Constantinus und sant Elena in irem leben abcontrafett worden sein, davon einczufassen in ein alltartafel mit flugeln und einem uberschwaiff gen sant Sebastian, gestet alles fur schneiden und malen: 50 gulden.

Item mee dem schlosser davon fur eczliche eisenberck, damit gemellte taffel an die wantt verhafft ist: 6 ℔.

Item mee dem deckweber fur 1 alltertuch und ein fürhenglen 23 ℔.

Item mee für 2 hülcze allterleuchter dem drechßel facit 4 ℔."

„Summa summarum alles außgebes dicz vergangen jars ausserhalb essender ding, nemlich fur ein alltertafel gen s. Sebastian 54 fl . . ."

W. Loose; A. Ts. Haushaltbuch. Stuttgart 1877. S. 143. f. u. 156.

18. April 1517.

129. Nürnberg. Freiherrl. v. Tucherisches Archiv. Haushaltbuch Anton Tuchers 1518—1524.

„Item außgeben adi augusto [1518] fur den roßenkrancz mit dem englischen gruß gen sant Laurenczen mitsampt dem leuchter, der gestet mich, als hernach stet.

Primo dem maister Veit Stoß fur den gemellten roßenkranz czu schneiden, czu fassen, allerding czu vergulden, des geleichen den eißnen leuchter czu vergulden, dafur dt. ime par mitsampt 1 gulden czu trinckgelt thut 426 gulden.

Item dem [Jakob] Pülman schlosser erstlich fur den leuchter gab ime par 45 gulden.

Mee fur die 2 gehenck des rosenkrancz und des leuchter, darczu komen pei 32 allerlai schraufen mitsampt eczlichen ketten oben czum rad

und allerlei eissenbercks, alles pei $8^1/_2$ centner schwer, mitsampt 1 gulden czu trinckgeld, dafur gab ime par 51 gulden.

Item dem maister Matthes czimerman in der Peuntt von gemelltem roßenkrancz und leuchter zcu hencken, oben fur ein groß rad und allerlai czimmer czum gegengewicht, fur czimmerholcz, fur tillen, fur pretter, fur stain, nagel, fur 80 taglon czu 32 ₰, darczu dem maister Mates fur sein manichfaltig mue 2 gulden geschenckt, thut alles 18 gulden 1 ℔ 1 ₰.

Item fur 16 messen knopff czu den peden gehencken, wegen 29 ℔ czu 42 ₰, mee fur 55 schüsseln auff die vergullten hüllczen leuchterlen, send halb von czin und plei gemacht, wegen $13^1/_2$ ℔ czu 25 ₰. und sunst daneben fur allerlai unkost thut 10 gulden.

Nota: solcher roßenkrancz ist adi 17 luio aufgehengt worden. Summa Summarum daß dißer roßenkrancz mitsampt dem leuchter der gestett mit allen dingen, wie vorher geschriben steet, facit 550 gulden.

August 1518.

Item adi — febrer [1519] für das chubert auf mein roßenkrancz gen sant Laurenczen erstlich dem Veit Stoß davon czu schneiden, czu vergullden und aufczuhencken det. ime 27 fl. 5 ℔ 5 ₰.

Item mee dem Pülman schlosser fur allerlai eißenberg und schrauffen darczu 5 fl. und 25 ₰.

Item mee 5 taglun in die Peuntt das gerüßt aufczumachen dafur 4 ℔ 20 ₰.

Item fur 6 eln plob leinbet darczu a 24 ₰., mee 90 eln Genffer tuch czu dem furhang a 15 ₰ und 6 ℔ davon czu verben, mee messen ring darczu a 3 hlr. und 2 ℔ der netterin davon, thut alles 59 ℔ 24 ₰.

Item mee fur 2 new dripock in der Peuntt gemacht, darczu 2 pretter mit eißnen ketten, das man die czerlegen mag, darauff man czu iedem mal den fürhanck auf und ab thun mag, gestett fur holcz und taglun 14 ℔ 5 ₰.

Mee dem schlosser fur die 18 ketten 7 ℔.

Summa das chubert mit allen dingen 25 ₰ minus denn 43 fl.

W. Loose; A. Ts. Haushaltbuch. Stuttgart 1877. S. 144 ff Anm.

Februar 1519.

130a). Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 26, fol. 22.

In einer Eigenzinsangelegenheit des Veit Hirschvogel mit den Kindern des seligen Jorg' von Till wird das Haus des Veit Stoß als Nachbarhaus erwähnt. 14. Mai 1519.

130b). Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverläße.

Der priorin von Englthal ist zugelassen, Veit Stossen und Hanns Zeisen tochter in ir closter einzunemen. Hampe I, 1190.

25. Juni 1519.

131. Nürnberg, St. Sebald. Im Rücken des Kruzifixes, der heute auf dem Sebalder Altar steht (früher in der Marienkirche), findet sich folgender Zettel:

„Jhs Maria
Adi 27 Julius 1520 jar
ist diser got auffgericht
durch Nicklos Wickel zw
Nurnberg mit helff(?) Aug[ustin]
. . . . und ist gemacht
von Veit Stoß zw Nurnberg
kostet . . . .“

J. Schmitz; Die Denkmalspflege 1904. S. 131. 27. Juli 1520.

132. Archivalien zum Bau des Hochaltars der Nürnberger Karmeliterkirche.

a) Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 103, Nr. 3, fol. 18. Abschrift des Kontraktes.

Wir brüder Andreas Stoeß Doctor unnd Prior mit sambdt dem gantzen Conuent des ordens vnser lieben Frawen bruder vom Berg Carmelj genant, gelegen in Nurenberg, Bekennen offentlich mit diesen brieff vnd mit diser gegenwertiger schriffr, das wier den Ersamen mayster Veyttenn Stoeß Bildtschnitzer haben angedinget vnd werding vnns zu machen ein tafell von holtz auff vnsere Choraltar / an die verfassung vmb vierhundert floren Reynisch / die selben tafel soll er vns machen / so im got verleyhen wirdt das leben von datum dieses brieffs in dreyen iaren / vnd auff soll setzenn, wie dann handtwerg recht innen helt, vnd er uns versprochen hat / sein mögliche vleyß dar mit wil brauchen / Besser wil machen / vnd gemacht soll werden weder die obgemelt Suma darvmb ist lautten vnd was wir im seynd vnd werden anzeygen, das mit steht in der fisirung, wil er vns machen nach vnseren begern, vnd die bilder sollen in der Tafel gantz geschnitten seyn vnd werden vnd in außzug, die vier materie an flügeln inwenig vnnd auswendig sollen auch geschnitten seyn flach oder wol erhebt. Die andern flugel vngeschnitten / vnd der Fueß soll auch geschnitten seyn mit gantzen bildern mit sambdt flugeln, die man zu wirt thuen darmit. Vnd was obgenant mayster Veytt besser wirdt machen / wollen wir mit im vber eyn kumen. Vnd ist zwischen vns vnd Mayster veytten also gemacht worden der zalung halben / das wier auff Margarethe im sumer vor oder darnach acht tag sollen alle jar geben 50 floren biß im die egenandt suma wird betzalt. Deß hat sich Mayster Veydt verwilliget / vnd verwilligd. Doch das darbey gemeldet. So got vber in gebüdt / das er mit todt soldt abgeen, will er anzaygen was ein itzliche materie werdt sein, die gemacht sein. Soll man im abschlahen an der Suma, die er von vns entpfangen hat, vnd entpfahen soll; das vbrig sollen wier wiederümb entpfahen; Vnd was nit durch in gemacht wirt, will er auch antzaigen, was man soll einem geben, der die Tafel follend verstrecke vnd mach nach seinen todt. Deß zu warer vrkundt vnd sicherheit haben wir auffgericht disen brieff vnd schrifft

verzeichnet mit außschneydung auff beden seytten vnd itzliche parthey einer der anderen geben hat den brieff mit yeren auffgetruckten bethschofften darvnter, das Closter vnter seinen Priorat sigell vnnd Mayster Veyt mit seinem bethschofften. Des Mayster Veytten hat das Kloster genumen zu seinen handen vnd mayster veyt des Klosters zu seinen handen. Datum an sandt Margarethen iunckfrauen vnnd merterin tag im 1520. 13. Juli 1520.

Zu diesem Briefe gehörte offenbar die „fisirung", die ich auf Tafel 54 abbilde. Vermutlich stammen dieses Stück, ein Brief des Veit Stoß (b) und eine längere Beschwerde des Konvents der Karmeliter an den Rat, die Rastawiecki besaß und in der Biblioteka Warszawska I, 1860, S. 32 ff. abdruckte, aus dem Akt S. I. L. 103. Nr. 3 des Nürnberger Kreisarchives. Von da sollen sie durch M. M. Mayer in den Kunsthandel und so an Rastawiecki gekommen sein.

b) Krakau, Universität. Archäol. Institut. Originalbrief des Veit Stoß an den Rat.

W[eisen] f[ur]s[ichtigen] lieb heren, ich vernim wie die vetter von frawen bruedern haben alle iere Gueter ibergeben vor gericht euer weishait ainem E. v. in almnossen kasten den armen; nun bliben sie mir 242 guldin schuldig an der taffel, die ich in gemacht hab vnd solen mir alle ier geben fufczig guldin biß beczahlt wird; och hat der broffijciijal vnd brijor mit etlich vetern mich erbeten, inen die taffel wm 400 guldin gelassen hab, die ich kainen nit wm achthundert wolt machen ain solliche, vnd kost mich mer den 400 guldin selber vnd bit e. w. als mein heren, welt mich gnedigliche bedencken vnd helffen, das ich beczalt werd nach laut der abred mit den obersten heren; bit e. w. wel mich gunstiglich bedencken vnd versehen; wil ich alle zeit mich wnderteniglich gegen E. w. halten; och hab ich ain schuldbrieff dar iber veit stoß.

Vor Juni 1525.

c) Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Zwischen Veyt Stossen und den carmelitern handeln und vleiß thun, ainer gemachten tafel halben miteinander zu vertragen; quinta post Exaudi.

Hampe, I. 1491. 1. Juni 1525.

d) Inzwischen beschwerte sich der Konvent der Karmeliter beim Rate: Andreas Stoß habe ohne ihr Wissen und Willen den Altar bestellt und habe nicht völlig einwandfrei Rechnung abgelegt, für Schnitzwerk seien 162 fl., für Schlosserarbeit 32 fl. aufgewendet. Den Rest könne man nicht bezahlen. Veit Stoß solle den Altar anderswo verkaufen. Den Inhalt dieser undatierten Eingabe kennen wir aus der polnischen Übersetzung des jetzt verschollenen Schriftstückes, die Rastawiecki, Biblioteca Warszawska I. 1860. S. 32 ff. giebt.

Juni 1525.

e) Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 103. Nr. 3; fol. 49—52.

Den fursychtigen vnd weisen Burgermaister vnd Rathe der Stat Nurenberg, meinen gunstigen Heren usw.

Virsychtigen und weysen Heren, mein willig dyennst, sein eur weyshaid alle Zeit zuuor. So es also in Rat bey e. w. Betracht ist worden, das ich mainen Pfennig, den ich ein aigen gehabt hab, soll auser halb des Klosters und Nurenberg verzeren andterstwo, Myr die erbern hern Christofferus Koller und Bernhart Baumgartner an e. w. stat zuuersten haben geben, ich es mit Dancksagung angenomen und mein Prioradt ampt, auf solichen Beuelch, unserem Erwirdigen vatter Provinciall und den Conuentzbruedern wider in ir gewallt zugestellt hab, mit aller unterricht und rechennschafft, daran sy ein genugsamliche auch volkumliche geniegen gehabt, und in kainen Dingen, wie es mir ist nach Inhalt vnser Institucion vberandwort, als ich von Vngernn durch sy gefortert bin worden, das Priorat anzunemen bey in, kein mangel befunden han; auch die zerung an hab laßen sten die nit hab vellen selbs taxiren, von solicher abschits wegen, damit es mir nit kem zw ainem nachtaill, alls dem der sych selber auf sollichen beuell e. w. het wellen rechen und vergeniegen und der Ebrigkait mit sambt inhaim geseczt hab, mir so ich hinweckkum, mich wollen nach gelegenheit meines standes versehen vnd zuestellen. Des sy sych verwilligen guetwilligklichen han; Vnd von dem Deposit vnsers e. w. Prouincials zerung genomen hab, mit irer anzaigung, in beywesen auch der dreyen Klauarijbrueder Sigmunds Herdegen, Nicolai Millich und Ludwick Hirsuogell Predigers hab ich ain daill beklaidung vnd ain taill der Biecher eingeschlagen, dy ich in der frembt vnser Prouintz der Religion, aus verwilligung und santung an dyselben Klosterlichen ortt vnserer Ebrigkeit daselb verdient vnd erspart, als an des Klosters kost und schaden, und von in hinweckh gesant hab, damit das man mir nit auflegen sol, ich het dem Kloster das sein entffrembt und entragen, das Sych in kainem heller mit der warhait soll erfinden; f. w. hern, ich wirt verursacht gar groslich e. w. soliches auf diſs mall anzuzaigen, des ich lieber wollt vberhaben sein. Wan ich kan erkennen, das e. w. zu disen geverlichen zeiten mer zu thun han (Gott went Es nach seinenn gnaden) dan mit disem Munichiſſen handel sollen beladen werden. Wo ich sollicher hab vernomen vnd verstanden, het ich mich nach laudt e. w. bevelch (nit das Ich e. w. wollt dardurch veracht) hindan dun, sonnder mit e. w. wisen und willen wollt verend haben; das wie hernach ist volgen, Cumpt mir glaubhafti und warhaftigt vir, wie ich durch sy vor e. w. schrifftlich vnd mindlich, auch vor e. w. Gewaldtrager meiner eren hinderrukhlich entseczt (des ich mich nit versehen hat zu im) wirt, und meinen leiblichen Vatter der eren auch entsetzten welten; das solten sy nit von mir gewertig sein, Wan es wer nit Christlich nach dem der ret Christi wie Matheus der H. Ewan. Ist anzaigen. Wie mein vatter mer gelts, weder ich

in die rechnung gelegt han, zu der zeit der Visytacion am 17 tag Januarij dises 25 Jars vnserm e. w. Prouincial entpfangen soll haben von der Taffel wegen, Vnd geben e. w. darneben zu uersten, ich sol sy haben lasen machen an des Konuents wisen und willen, und darneben verdrest soll auch haben, es soll an schaden geschehen, auch im Profinzial, Conuentual Kapitell vnd in der wochenlichen, mitsambt jerlichen hab nit wellen vnderricht geben. Der vnd anderer sach halben, sent sy mich vnd meinem vatter an vnseren eren schmeleren vnd entzogen; sich nit also wirt erffinten, wan f. w. hern, wie oben gemelt ist, also pin ich von in abgeschiden; mir soliche vnerliche beschwerdt vnd meinem vatter vor vnserem e. v. Prouinciall ze den zeyten des Kapitel und Visitacion nit haben virgehalten noch in meinem abschit. Es in nach aller notturft ir fiesierung (?) durch mich erleicht worden; Als woll der Handel im 1522 Jar ist dem Ersamen vnd weysen hern Kaspar Nucel Losunger, dieselben zeit pfleger, nach ausweisung e. w. schreyben an vnsern E. v. prouinciall laudent, das prioradtampt und regiment andrefent, erklert worden genuegsamlich. Ich wer nit redlich zu achten, das ich meinem Vatter sollt mer geben han, (so ist ers darzu nit notturftig, das er von sollichem Bettel sollt die finantz mit mir gemacht haben, als e. w. wol wisent dragen) wyder die rechnung vnd die verschreibung inhalten. Ich hab allewech — bin ich anderst daheim gewest — den Klauarijs rechnung geben von allem einnemen vnd ausgeben und ein jedlichem hab muesen schrifftlich quittiren, der etwas an zinsen, geschefften, gotsgaben usw. geforderdt oder vberantwurd hat. Hab im Prieoratambt schulldt zallen muesen vir meinen vorfordern vnd die netigen gepeu pauen vnd Promision behalten, wie es dan am tag gelegen ist vnd die Regischer ausweisen. So hab ich auch die taffel mit Irer aller wisen und willen, alls woll als andre gepeu, ausgenomen ainer person verwilligung lassen meinen vatter machen, nur darfur im sollen geben 400 fl., die pesser werdt ist dann 1000 fl.; das sy nit werden finen vernainen. Die ietz darwider sein mochten, nit gremiales vnd Einhemisch sein gewesen, da sy meinem vatter durch mich an ir aller stat ist verdingt worden zu machen vor etzlichen jaren, vnd die eltzten, die es an mich begert ham, solliche taffel meinem vatter soll lossen machen, ist der maist taill gestorben; wan es ist nit ain werkh, das in ainem iar hat kinnen gemacht werden durch ain ainzige hand. Es lobt sych vnd schend sych selbs. Das ich die hab wellen meinen vatter bezallen an schaden, e. w. migen es als hochuerstendig woll ermessen, das dem so gleich kan sein vnd ist; Amptshalben hab ich vill eintzig schuldt aus des Klostersbeidel vir mein vorffordern miessen zallen, die gepey mitsambt aller zimlicher notturfft versehen mit der biertt (Bürde) der sorg, als woll der her Erhart schirstab der Prior das haus an ir sorg und schaden hat lassen pauwen, Also wolt ich mit der hilf Gottes auch die Taffel bezalt vnd das regiment behalten han mit

hilf e. w. vnd schutz in disen schweren laufen, und nit e. w. wolt beschwerdt haben mit der belastigung, wie es ietz geschehen ist. Da unser e. v. Prouintziall am 17 tag Januarij in disem 25. Jar hat visytiert, wie ich oben auch anzaigt hab, vnd ich im ampt nit hab wellen bleiben, vnd von mir nit haben wollen nemen, auch nit han wollen lassen hinweckhziehen, haben sy mit meinem vatter gehandelt die eltzten der Taffel halben, nemlich Sigmundt Herdegen, Nicolaus Milich, Ludwig Hirsvogel mitsambt andern mer vor dem Prouincial, sy wellen in erberlich bezallen, sol nur ain lengre frist insezen und minder nemen dan alle Jar 50 fl.; des wirt vnsern e. v. prouincial vntterricht geben. In der zeit ist das darzwischen komen. Mer mir auch gewalt thun, das ich in nit hab der und ander sachen halben rechnung und anzaignung wellen geben, wen man auf die Kapitel ist gezogen. Wil es zu seiner Zeit usw." Verteidigt sich in längerer Ausführung gegen die Beschuldigungen, er habe gegen die Stadt Nürnberg durch Flugblätter Aufruhr stiften wollen und erbietet sich zu gerichtlicher Verantwortung in allen Punkten. Er bittet schließlich um ein Wartegeld aus Klostergut, „so hat mein vatter auch nit wenig fl. auff der forfordern Prior verwilligung auf mich gelegt vor 21 Jar, die ich zu guet verstutirt hab in etzlichen Uniuersyteden und sy (das Kloster) nit gestanden hab 15 oder 18 fl." usw. Fragt an, ob ihm Nürnberg auf alle Zeiten verschlossen bleiben solle. „Geben in dem Kloster der Stat straubing in Nider Bayermlandt amb ersten tag des mantes Julij 1525.

Brueder andreas stoeß doctor, burgers vnd<br>
Klosterskindt des Klosters vnser Lieben frauen<br>
Brueder ordens vom perckh Carmeli in Nurenberg.

1. Juli 1525.

Die hierauf erfolgten zahlreichen Schreiben des Andreas Stoß, die ablehnenden oder ausweichenden Antworten der Stadt Nürnberg und weitere Beschwerden des Klosters bieten für die Geschichte des Altars nichts Neues und sind in Anmerkung 471 vollzählig nachgewiesen.

f) Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbücher 95; fol. 16.

Der Rat teilt dem Prior Dr. Andreas Stoß mit, die Almosenpfleger, denen das Kloster mit allem Gut übergeben sei, hätten aus gutem Willen dem Veit Stoß die erhaltenen 162 fl. erlassen und die Tafel zur Verfügung gestellt. Wegen voller Bezahlung könnten sie den alten Stoß nur an ihn weisen, da er den Kontrakt ohne Konvents Wissen gemacht habe. 9. Februar 1527.

Der Streit um die Altartafel bleibt unerledigt; Veit Stoß zieht in seinem Rechnungsbuch den ausstehenden Betrag von 242 fl. dem Dr. Andreas Stoß ab. Nach seinem Tode schmälern die Testamentsvollstrecker daher das Erbe des Andreas Stoß um diesen Betrag. Vom Streit darüber berichten die in Anmerkung 471 zusammengestellten Archivalien.

g) Nürnberg, Kreisarchiv. S. I. L. 103, Nr. 3; fol. 42.

Loser Zettel von der Hand des Andreas Stoß:

„Item. Viel mier die Taffel nit losen abziehenn.

Item. Vellen sie mir die Taffel abzihen und vellen mier vntter iren bettschaften kein bekandnus geben, geben sie mier vnder des gerichtssigel ain bekandnus oder untter der herren sigel Cristoffen Tezel losunger und Christoff Kressen, die seind volmechtig. Wo sie volten mit yren beschafften icz geben, viel ichs nit annemen, wan sie habens selbs abgeschlagen.

So sie der keins vollen thun, so stellen sie mier die Taffel zw."

Im Dezember 1534.

Jedenfalls ist die Tafel dem Andreas Stoß nicht zugestellt worden. Noch die Gesandten auf dem Kreistage zu Forchheim (1536), auf dem die Sache verhandelt wurde, erhielten Anweisung diesen Trumpf aufzusparen. (Vgl. Nürnberg, Kreisarchiv. Briefbücher 114; fol. 10 ff.)

h) Dresden, Kgl. Öff. Bibliothek. J. 122h. Beglaubigte Abschrift eines Passus im Testament des Andreas Stoß durch den Notar Christofferus Schiffel:

Item verordne und Schaff; zu geben unnd uberantworten wollen mein Testamentarier dem Sebolt Gar, goltschmid zu Nurmberg, meinem Schwagern, der meiner Schwester Dochter hatt, unnd Florian Stoß Goltschmid, meinem Bruder zu Gorlitz jm Lausitzerland, jrenn kyndern unnd Erbenn, sollenn und wollenn uberantwortenn, die Acta in schrifften begriffen, die Schuld, die Taffel belangenndt unnd was ich veritudirt habe von meinem vetterlichen Erbtheil, welichs mir abgezogen ist vonn meinem Erbtheil. Die von Nurmberg haltenn mir, das Kloster und die Taffel entvor, unnd nit bezalenn wollenn solchen gepurenden theil, beger nur das mein, machenn mit des Klosters gutt, wie sie es wol werden wissen zu verantwortenn. Nach solchem meinem absterbenn, dise schuld, die ob meine geschribenn Erbenn, von den vonn Nurmberg erfordern, wollens gleich miteynander theylenn. Die Stiffgeschwisterget habenn kein zuspruch darzu zu sprechenn. Sollicher Erbfall gehort mein freundenn zu, dieweil ichs jm Leben nit empfangenn habe, darumb ubergibs jnenn antzufordernn unnd antzulegen als das jr. Solliche mein Erbenn oder annder unerben, die sich woltenn eindringen und fordrung habenn, an die provintz oder Konuent zun Bamberg, mann solt jnn eppas mer geben; verorden und Schaff, das man jn nichts gebenn soll, wann ich hab jn ijglichen, jnn sonderheit gebenn alt unnd jung, das ich nit schuldig were gewest zu thun, wie mann das findt jn actis diser schuld, wols ich nit als hab angeschribenn usw. Um 1538.

i) Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe. Hampe I, 2353.

(22. Aug. 1538).

Ebenda. Ratsbücher 20; fol. 195 b. (24. Jan. 1541).

Ebenda. S. I. L 103. Nr. 3; fol. 19/20. (25. Jan. 1541).

Ebenda. Ratsbücher 20; fol. 196. (27. Jan. 1541).
Ebenda. Ratsbücher 20; fol. 204. (4. u. 10. Febr. 1541).
Ebenda. Ratsverlässe. Hampe I, 2599. (9. Aug. 1541).
Bittschriften des Sebalt Gar und Florian Stoß wegen des Karmeliteraltars werden abschlägig beschieden.

k) Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 21; fol. 23.

Auf Florian Stossen schreiben vnd seins Schwagers Sebald Gars ansuchen, der tafel halben zun Frawenprüdern, ist verlassen, dem Gar anzuzeigen; wiewol ein erbar Rath, anstat des Almusens, pillich gut fug hette, das Ihre, so Irm Vater vnd Schweher auf solche tafel hinaußgeben worden, auch sonst daraufgangen, wider zu erfordern, so wöllt aber doch ein Rath Ir beder Vnuermögen ansehen vnd inen solche Tafel frey volgen lassen, ir pestes damit zeschaffen; doch das auch zuvor von ir beder, auch aller anderer irer zugewandten wegen derhalb gnugsam quietiert werden solt; wölchs inen also anzusagen, auch der quitantzen halben notturftige, gnugsame fursehung zethun hern Iheronimussen paumgartnern bevolhen worden. 2. Juni 1542.
Ähnlich: Ebenda. Ratsverlässe. Hampe I, 2657.

l) Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsbücher 21; fol. 182 v.

Den Stossen geprüdern vnd irn Schwegern ist auf vberantwurte fürschrifft von Aussig vnd hievorgeschehene bewilligung, so hie oben fol. 23 verzeichnet steet, die Tafel zun Frauenprüdern zuuolgen erteilt; darauf haben sie auch den Almußen gnugsam quietiert, wie in gerichtspuch eingeschriben zefinden. Actum 14. und 16. April 1543. per H. Iheronimussen Paumgartner vnd Hern Eraßmussen Ebner.

Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 57, fol. 125.

Quittung, des Florian Stoß von Aussitz an der Elbe und des Sebald Gar über den Altar in der Kirche des Frauenbruderklosters.
16. April 1543.

m) Nürnberg, Kreisarchiv, Ratsverlässe.
Veit Stossen seligen erben ir begern umb ein urkundt, wie die tafel zun frauenbrüdern an sy kumen sey abläynen.
Hampe I, 2731. 27. April 1543.

133. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 37, fol. 36.
Von Jakob Elmsteter Maler und seiner Frau Cristina kauft Veit Stoß 5 fl. jährlichen Eigenzins an ihrem Hause in der inneren Laufergasse um 100 fl.
Am Rande: „ist noch nit besigelt außgangen."
Zwischen 7. und 13. August 1523.

134. Ebenda. Litterae 37. fol. 175 v.
Stoß erhält eine beglaubigte Abschrift des Schuldbriefes, den Startzedel ihm am 25. Mai 1500 ausgestellt, um sie zu verschicken.
(Vgl. oben. Nr. 48.) 3. Oktober 1524.

135. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Veyt Stossen supplication den glaubigern Hannsen Starzedels furhalten, antwurt darauff ze geben. 24. Januar 1525.

Veyt Stossen mit seinem begern umb urkundt des vertrags, so Hanns Starzedel mit sein glaubigern gemacht, fur gericht weysen.

Hampe I, 1474 und 1475. 28. Januar 1525.

136. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 37, fol. 211.

Jakob Elmsteter und seine Frau verkaufen an Veit Stoß weitere 2 fl. Eigenzins an ihrem Hause um 40 fl. Wohl: 10. Februar 1525.

137a) Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Zwischen Veyt Stossen und Wilhelmen Weydolt handeln, damit Stoß dem Weydolt sein schuldbrief und Weydolt dem Stossen den gerichthandel sehen laß, oder sich derhalben on furpot das gericht entscheiden lassen. 13. Februar 1525.

Veit Stossen mit den glaubigern Starzedels fur gericht weysen, rechtlichen entschid ze nemen, ob sy im daz original des gerichtshandels oder vidimus darinn sollen volgen lassen. 14. Februar 1525.

Mit der procurator ainem verschaffen, das er Veyt Stossen sein sach vor gericht hanndel. 31. März 1525.

Veyt Stossen begern seinen widertailen, Hanns Starzedels glaubigern, furhalten. Darneben ime ein advocaten schaffen oder, ob ime mit einer furschrifft möcht geholffen werden an die von Breßlau.

Hampe I, 1477 f.; 1482 f. 4. April 1525.

Den glaubigern Starzedels das begern Veyt Stossen, ine alhie ains endtlichen rechtens ze pflegen anzaigen und der frembden factorn 4 Wochen bedacht geben, inen darbey raten, solhs nicht abzeslagen.

Hampe I, 1484. 5. April 1525.

138. Görlitz. Stadtarchiv. Liber missivorum 1523 ff.

An Veit Stoß, bildhawer zu Nürmberg.

Unsern freuntlichen dinst zuvor. Ersamer, fursichtiger, besonders gunstiger freund. Euer Schreyben und beger, belangende Florian Stoß, euern son, mit seinen gleubigern zu handeln und euch die summen, was er zu en schuldig bleybt zu schreyben, denn wollet ihr euch mit freuntlicher antwort gen denselben lassen vornehmen, an uns gethan, haben wir vorstanden und durch unsere ratsfreunde mit seinen gleubigern und ime handeln lassen und befunden, das er dem ersamen, unserm miteldisten Johann Arnold XIII flor. schuldig, darneben auch andere kleine schulde, also das dy gantze summa seiner schulden auf der part antzeigen XL flor. Rh. befunden ist. Dewegen bitten wir freuntlich, wollet gemeltem eurem sone hirzune hülfflich erscheynen, damit er widder beym volcke glauben bekome nnd sich dister bas habe zu nehern. Das wir euch uff euer beger nicht haben wollen vorhalden; denn euch freuntlich zu dienen thuen wir gerne. Datum 5ta post Quasimodogeniti 1525. 27. April 1525.

(Wernicke; Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1880. S. 307 f.)

139. Nürnberg. Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Mit der procurator ainem verschaffen, Veyt Stossen in seiner sachen vor gericht zu prozedieren. Und die zwen, Doctor Voyten und Doctor Reuen beschicken und vernemen, warumb sy ime nicht advocieren wollen. 18. August 1525.

Veyt Stossen sagen, das eins rats fug nicht sey, sich seiner sachen gegen den kauffleuten zu beladen, sonnder, dhweil er die mit rechten furgenommen, mög er der sachen desselben orts außwarten, und ob im zum selben an advocaten oder procuratoren mangel erscheyn, wöll man im des rat schaffen.

Und zu des herzogen von Monsterberg schreiben müß er ein andere anntwurt geben, die man sein gnaden könd einschliessen.

21. Aug. 1525.

Herzog Karls schreiben und veyt Stossen anntwurt, das er mit Starzedels glaubigern nicht rechten, sondern wöll gein Preßlau sein schuldner, den Starzedel, furnemen, ob nun solhs den kauffleuten zu gut oder nachteil kommen werd, geb er ime zu bedenken, den Kauffleuten anzaigen und dargegen vernemen. 21. August 1525.

Veyten Stossen die verzaichent fürschrift gein Breßlau mitteilen. (Hampe I; 1497—1500) 1. September 1525.

Ebenda. Briefbücher 90. fol. 187.

Der Nürnberger Rat meldet der Stadt Breslau, „Veit Stoeßß" wolle den Starzedel vor dem Breslauer Gericht verklagen. „Wiewohl sich nun Startzedel, alls vnß anlangt, zw entledigung solher des stossen schulden, deß zu behelfen vermaint, alls ob sich vnsser vnd etlicher stet kauffleut vnd Burger, so gedachts hansen Startzedels glaubiger gewesst in den vffgerichten ir beden verträg bemelts veitten Sossen, alls Irs mitglaubigers gemechtiget, seine des stossen schulden auff sich genomen vnd in solchen vertrag eingetzogen haben sollen, finden wir doch in vermellten, auffgerichten vertrag, dauon vnss dieselben hannsen startzedels glaubiger Copien vberraicht, daß veit stoßß in demselben garnit vermeldtt vnd eingetzogen; deßhalb auch Startzedels außflucht vnnsers achtens on grund ist." Stoß habe seine Klagen gegen die Gläubiger des Starzedel fallen lassen. Die Briefe an den Herzog von Münsterberg liegen in Abschrift bei. 1. September 1525.

Ebenda. Briefbücher 90. fol. 192 v. f.

Der Nürnberger Rat sucht Herzog Karl von Münsterberg über das betrügerische Verfahren Startzedels aufzuklären. Das Berggericht zu Reichenstein hatte zwischen ihm und anderen Gläubigern eine Einigung erreicht, in die Stoß nicht einbezogen war. Starzedel habe den Namen des Stoß in eine Abschrift des Reichensteiner Urteils fälschlich eingefügt. 2. September 1525.

139. Nürnberg. Stadtarchiv. Litterae 39. fol. 145 v.

Stoß erbittet auf zwei Artikel eine gerichtliche Beglaubigung, um sie außerhalb der Stadt in dringender Angelegenheit zu verwenden; als Zeugen benennt er den Ratsherrn Leo Schürstab:

1. läßt sich Stoß die Aussage der Gläubiger Starzedels bestätigen, sie hätten Stoß nicht in den Vertrag mit Starzedel eingeschlossen;
2. kann Schürstab bestätigen, daß er Stoß diese Aussage der Gläubiger Starzedels mitgeteilt habe. Wird bestätigt. 28. Mai 1526.

Nürnberg. Kreisarchiv. Briefbücher 92. fol. 224 v.

Der Nürnberger Rat empfiehlt der Stadt Breslau den Veit Stoß, der an Ort und Stelle den Startzedel verklagen will. 31. Mai 1526.

140. Nürnberg. Kreisarchiv. Ratsverläße.

Soferr Veyt Stossen weyb stürb, ee ir man köm, so solten die güter im haus von gerichts wegen verspert und der maydt soll ir pett ytzo werden. Hampe I; 1519. 3. August 1526.

Ebenda. Ratsbücher 13. fol. 127.

Item nach dem gestern veyt stossen hausfraw tods verschieden in abwesen irs Haußwirts vnd aber derselbig abwesens ist vnd an ein erbern Rat gelanngt hat, das etlich sich vntersteen werden der guetter zum tail zu entzihen, hat dorauff ein erber Rath, damit nit yemand icht, das ime nit zugeher, verschlaif, geordnet, das der statrichter in beysein des stossen freuntschafft soliche hab vnd gutt inuentirn vnd in verwarung nemen sol.

Ähnlich: Ratsverläße. Hampe I; 1520. 10. August 1526.

141. Nürnberg. Stadtarchiv. Conservatorium 35. fol. 146.

In sachen Veiten Stossen gegen vlrichen weyssen ist auß furprachten vrsachen vnd auff bewilligung des clagers, das er den beclagten den Zinß schenncken woll, zurecht erkannt, das beclagter soll schuldig sein des clagers haus auff allerheiligen tag schirist zu raumen vnd im gericht anzerüren mit wortten vnd werken frid zu halten. 3. Oktober 1526.

142. Ebenda, Conservatorium 34. fol. 159 v.

In sachen Sebolten Gar vnd vrsula seiner hausfrawen gegen Veit Stossen, iren Schweher vnd vatter, vmb benennung seiner ersten verstorben haussfraw seligen verlaßner gutter, innhalt eingeschriben Clag, ist nach verhör beder tayl fürtrags zu recht erkannt, das der beclagt vnangesehen furgewenndter außzug schuldig sein soll, solliche habe, wie sich gepürt, zu inuentiren. 14. Dezember 1526.

143. Nürnberg. Kreisarchiv. Ratsverläße.

Veyt Stossen sol man fürschrifft, wie er bittet, geben.

Hampe I; 1550. 6. März 1527.

Ebenda. Briefbücher 95. fol. 50 v.

Der Nürnberger Rat teilt Herzog Karl von Münsterberg mit, Stoß habe zwar in Breslau und Reichenstein den Starzedel verklagt; durch den herzoglichen Anwalt Franz Sailer werde die Sache aber verschleppt. Bitten um schleuniges Urteil und überreichen ein Bittgesuch des Veit Stoß. 7. März 1527.

144. Nürnberg. Kreisarchiv. Ratsverläße.

Veyt Stossen supplicacion den kauffleutten, so es betrifft, furhallten, ire antwort herwiderpringen, alsdann rettig werden, ob man ine caucion schwern woll lassen. 11. Mai 1527.

Peter Im Hoffs und Hirschfogel antwurt Veiten Stoß von wegen Hansen Starzedl betreffend, auff solche antwort dem Stossen zu sagen, dieweil sich sein obgemelt widertail zum rechten erpieten, sy vom rechten nit zu dringen und ine darzu halten, zu schweren, solche sachen seinen sünen nit zu übergeben, woe aber Meiner Hern pürger solt etbaß args zusten, solchs wolt man an seinem leib zukumen.

25. Mai 1527.

Den negsten verlaß Veit Stossen halben sol man nit enndern, sonder dem nachgeen und wie er sich wegert, auff ein thurn geen lassen.

27. Mai 1527.

Veyt Stossen zu sagen, ein rath hab seins widersetzens ein miß- fallen; das recht sey ime unbenomen, allein woll ein rath die iren fur bedroeter gewaltsam verhüetten; sol darumb die begert bekantnus thuen oder in thurn geen.

Hampe I; 1562, 1565—1567. 31. Mai 1527.

Nürnberg. Stadtarchiv. Conservatorium 36; fol. 95.

Veit Stoss bekennt Nachdem er zw denen Im hoff, den hirschuogeln vnnd anndern eins Erbern Rats bürgern, als Hanns Starzedels glaub- wigern, vordrung zu haben vermaint, das er sich gegenn einem Erbern Rathe vnnd allen Irenn burgern an freuntlichem, burgerlichem rechten (ausserhalb ainichs tetlichs fürnemenns) settigen lassen, auch dieselb sein vordrung weder seinen sonen noch jemanndt annders nicht vber- geben, zustellen, noch Inen derhalben ainich beilegung thun soll, noch woll. Sonnder seins vermogenns darob vnnd daran sein vnnd treu- lichen verhuetten, das sich dieselben seine sone vnnd annder ausserhalb ainicher tettlicher handlung an gleichem vnnd rechtem auch settigen lassenn. Woe aber das daruber beschehe, so soll ein Erber rathe desselben ann seinem leib, habe vnnd güttern zukomen, wie er das zu hallten globt vnnd ein aid zw got geschworen hat. Actum in iudicio Sexta post Vocem Jucundidatis; ultima maji 1527.

31. Mai 1527.

Nürnberg. Kreisarchiv. Ratsbücher 11. fol. 11 v.

Item alls sich veyt Stoß bey einem erbern Rathe beclagt, das ime in der sach bedreffen den Starzedel, die hirsfogel vnd die Imhofe an eynem aduocaten manngel erscheyne, welichen er, dieweil doctor mertin Rorer vom widertail sey besolldet, ein erber Rath vergonne ime dann irer doctores eynen, nit zuerstatten wiß; mit bit, damit er nit rechtlos gelassen werde, ime eynen doctor zuuergonnen; dieweil nue diser Stoß eyn irrig vnd geschreyig man ist vnd destmynder sich zu beclagen vrsach hat, ist ime gesagt vnd vergonnt, das er vnnter doctor michel mar- stallern vnd doctor valtin keczlern, welichen vnnter den beden er wolle, zu eynem aduocaten in bemelter sachen geprauchen meg. Losunger holt- schuher. Quinta 6. Juni 1527. Ähnlich: Ratsverlässe. Hampe I; 1568.

6. Juni 1527.

Ebenda. fol. 12.

Item den hirsfogeln vnnd denen im hofe ist doctor scheurlin zue

eynem aduocaten wider veyt stossen vnd Starzedeln vergennt. Ähnlich: Ratsverlässe. Hampe I; 1569. 6. Juni 1527.

145. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Veyt Stossen ablaynen seynen sone [Andreas] zu vergleiten oder hie einkomen zu lassen.

Hampe I, 1590. 30. Oktober 1527.

146. Nürnberg, Stadtarchiv. Conservatorium 37a, fol. 32b u. 75.

In einer Streitigkeit zwischen Veit Stoß und seinem Mieter, dem Balgmacher Jorg Schmalpach, wird letzterer zunächst zur Ruhe ermahnt und soll, falls er Stoß binnen vier Wochen die Miete bezahlt, bis Allerheiligen wohnen bleiben, sonst zu Walpurgis ausziehen.

4. März 1528.

Alsdann wird entschieden, daß Schmalpach 6 fl. Zins bezahlen soll und daß vor Bezahlung des siebenten Gulden festgestellt werden soll, ob Schmalpach für diesen Betrag in das Haus verbaut habe.

6. Mai 1528.

147. Nürnberg, Stadtarchiv. Litterae 43, fol. 17v.

Jakob Elmsteter und Christina seine Frau verkaufen dem Veit Stoß weitere 3 fl. Ewiggeld auf ihr Haus in der Laufergasse.

5. Oktober 1529.

148. Ebenda. Conservatorium 40, fol. 31.

Willibald Stoß bekennt mit Bewilligung seines Vormundes Hanns Reynolt, daß sein Vater Veit Stoß ihm 50 fl. mütterliches Erbteil ausgezahlt habe. 16. März 1530.

149. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Veit Stossen gemelh, obs künstlich sei besichtigen; widerbringen.

Hampe I, 1802. 17. November 1530.

150. Ebenda. Ratsverlässe.

Veit Stossen ansprechen seinem ayden [Sebald Gar] zu helffen.

Hampe I, 1848. 22. April 1531.

151. Ebenda. Briefbücher 103, fol. 175.

Burgermaister vnnd Rathe zw Scheeßburg.

Besonnder lieben freunde, auß inuerwarter zettel werden euer W. vernemen, wellicher mass vnnser burger Veyt Stoß vmb einpringung willen seiner verstorben Söne verlaßner habe vnnd guetter den Erbern Gregorium Mayr, Burger zu der Hermanstat, geuolmechtiget hat, darzu er vnser firderung zu haben notturfftig, vnd bey eur W. hoch zugenyessen verhofft; dieweyl wir ime dann zu aller pillichait genaigt, So ist an eur W. vnnser freuntlich bitt, die wollen vnnsers burgers gewalthaber vnnd anwalt freuntlichen beuolhen haben vnnd Ime zu erlanngung der verstorben vnnsers burgers Sone habe vnnd guetter fürderlich hilff mitteylen vnnd verhelffen sein, wie wir sonnders vertrawen vnd zuuersicht haben vnd vrpüttig sein, desselb vmb e. w. freundlich vnd mit willen zu uerdienen. Datum usw. 22. September 1531.

152. Nürnberg, Kreisarchiv. Ratsverlässe.

Veiten Stossen zu lainen, seine künnste in Unser Frauen capellen

feyl zu haben, sonnder soll ime das portal des closter zu den predigern oder das rathaus fur ein malstatt anzeigen.

Hampe I, 1927. 5. Juni 1532.

153. Nürnberg, Germanisches Museum. Bibliothek. Ms. 6277, fol. 40.

(Sebalder Totengeläutbuch). Man läutete:

„1533 Veit Stoß Bildschnitzer an der Judengassen."

Vgl. Murr in Kiefhabers Nürnberger Nachrichten 3. Quartal 1803. S. 150 ff.

154. Der Nachlaß des Veit Stoß.

Die Einzelquittungen der Nachkommen des Veit Stoß über empfangenes Erbe sind oben in den Anmerkungen 471 bis 484 nachgewiesen. Nach den erhaltenen Quittungen kamen zur Auszahlung vor dem Nürnberger Gericht (nach den Conservatorien und Litteralien des Nürnberger Stadtarchivs):

| Anteil | an Gold | an Silbermünze | an Silbergeschirr usw. |
|---|---|---|---|
| Stanislaus Stoß | 62 fl. | 480 fl. 5 Pfd. 12 Pfg. | 53 fl. 5 Pfd. 20 Pfg. |
| Willibald „ | 62 fl. | 456 fl. 1 Pfd. 11 Pfg. | 53 fl. 4 Pfd. 20 Pfg. |
| Florio „ | 62 fl. | 514 fl. 5 Pfd. 12 Pfg. | 56 fl. 6 Pfd. 4 Pfg. |
| Andreas „ | | | 58 fl. 4 Pfd. 6 Pfg. |
| Martin „ | 62 fl. | 541 fl. 5 Pfg. | |
| Johann „ | 62 fl. | 533 fl. 4 Pfd. 9 Pfg. | |
| Johann Ev. „ | 62 fl. | 544 fl. 3 Pfd. 16 Pfg. | |
| Margaretha „ | | 500 fl. | |
| Ursula Garin u. Kinder | 33 fl. | 585 fl. 5 Pfd. 19 Pfg. | 53 fl. 4 Pfd. 20 Pfg. |
| Legat an Anna Burkhart Kupffers Hausfran | | 25 fl. | |
| Sa. | 405 fl. | 4180 fl. 5 Pfd. | 276 fl. 4 Pfg. |

| | |
|---|---|
| Außerdem brachte das Haus in der Judengasse beim Verkauf (Litterae 45. fol. 151 a.) | 1000 fl. |
| Kunst und fertige Arbeiten (Cons. 46. fol. 56 f.) | 90 fl. |
| Endlich werden 1539. (Germ. Mus. Perg.-Urk. 9809) von Willibald Stoß in der Losungsstube auf Zinsen gelegt | 400 fl. |
| 1548 (Conservat. 67. fol. 78 b.) hat Willibald Stoß aus der Masse entliehen: | 1100 fl. |
| 1549 (Conservat. 67. fol. 89 b.) finden sich gegen 33 fl. Gold im Nachlaß des Veit Stoß. | 33 fl. |

Erwähnt werden somit in den einzelnen Quittungen usw. an Geld und Geldeswert: 535 fl. Gold, 6846 fl. Scheidemünze.

Umgekehrt läßt sich aus der anfänglichen Zwölfteilung des Erbes (Conservat. 46 fol. 56 f. und 137) berechnen, daß geteilt wurden: etwa 747 fl. Gold, 5760 fl. Silbermünze, 636 fl. Hausrat und Silbergeschirr.

Besondere Erwähnung finden im Nachlaß des Veit Stoß: (Nürnberg; Stadtarchiv; Conservatorium 46 fol. 56 f.) . . . . „doch hindangesetzt vnnd außgenomen ain geschnitzt Adam und Eva, auch ein alt weib, ain kindleins tannz vnnd ain groß Crucifix, so noch ungetailt plieben, daran aynem yeden teil sein gepürnus zustendig usw.“ (Ebenda; Conservatorium 67 fol. 89 v.) eine eiserne Truhe des Veit Stoß mit allen Belegen, ein gewundener goldener Frauenring, ein goldener Petschaftring, ein goldenes Täflein mit Schmelzmalerei, 1 ung. Goldgulden = 4 ungar. Gulden schwer usw.

# Schlußwort.

Die Aufzählung und Besprechung aller dem Veit Stoß ohne Grund zugeschriebenen Bildwerke mußte unterbleiben; ein derartiger Katalog wäre schwer zu begrenzen und würde das Buch zwecklos belasten.

Der Dank des Verfassers für freundliche Unterstützung beim Abschluß des vorliegenden Werkes gebührt besonders Herrn Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Max Lehrs-Dresden und Herrn Kreisarchivassessor Dr. Alfred Gümbel-Nürnberg, die für den kritischen Katalog der Kupferstiche und den archivalischen Anhang ihr ungedrucktes Material zur Verfügung stellten.

Daneben danke ich den Vorständen und Beamten der Museen in Berlin, Budapest, Krakau, München, Nürnberg, Posen und des „Towarzystwo Milośników historyi i zabytków miasta Krakowa", den Vorständen der Stadt- und Kreisarchive zu Danzig, Krakau, Nördlingen, Nürnberg, den Herren Dr. Baumeister-München, Campbell Dodgson-London, Prof. Dr. Dvořak-Wien, Prof. Dr. A. Goldschmidt-Berlin, Museumsdirektor Dr. Hampe-Nürnberg, Museumsdirektor Dr. Josephi-Schwerin, Dr. Kern-Berlin, Museumsdirektor Dr. Kopéra-Krakau, Prof. Dr. Graf Mycielski-Krakau, Dr. Preibisz, Dr. Ritter von Tomkowicz-Krakau u. a.

Dresden, im September 1912.

# Abkürzungen der häufiger angeführten Literatur.

## A. Quellenschriften.

Neudörfer-Lochner: G. W. K. Lochner, des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst, aus dem Jahre 1547; in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte X. Wien 1875.

Baader I: Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860.

Baader II: Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. 2. Reihe. Nördlingen 1862.

Hampe, Ratsverlässe I: Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, 1474—1618, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik usw. Neue Folge, Bd. 11. Wien 1904.

Ptaśnik: Dr. Jan Ptaśnik, Ze studyow nad Witem Stwoszem i jego rodzina. Krakau 1910. (Sonderabdruck und in Rocznik Krakowski. Bd. XIII, S. 113 ff.)

## B. Nürnberger Topographien.

Nürnbergisches Zion, 1733: Nürnbergisches Zion, d. i. wahrhafte Beschreibung aller Kirchen und Schulen in und außerhalb der Reichsstadt Nürnberg usw. 1733 (von Johann Jakob Carbach, not. publ. in Erlangen).

Würffel, Diptycha, 1766: Andreas Würffel; Ecclesiarum Norinbergensium succincta Enucleatio als Auszug aus dem Werke des Herrn C. Christian Hirsch, Diakonus Laur., vollendet von A. W. Nürnberg 1766.

Murr, Merkwürdigkeiten, 1778: Christoph Gottlieb von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in d. H. R. Reichs Freyen Stadt Nürnberg usw. Nürnberg 1778.

Murr, Merkwürdigkeiten, 1801: Ders. desgl. 2. Aufl. Nürnberg 1801.

Mayer, St. Sebald, 1831: M. M. Mayer, „Die Kirche des heiligen Sebaldus" in „Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze". 1. Heft, Nürnberg 1831.

Hilpert, St. Lorenz, 1831: J. W. Hilpert, „Die Kirche des Heiligen Laurentius" in „Nürnberger Merkwürdigkeiten". 2 Heft, Nürnberg 1831.

Rettberg, Briefe, 1846: R. von Rettberg, Nürnberger Briefe zur Geschichte der Kunst; Hannover 1846.

Rettberg, Kunstleben, 1854: R. von Rettberg, Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854.

Lotz, 1863: W. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, II. Bd. Süddeutschland. Kassel, 1863.

Rée, Nürnberg, 1907: P. J. Rée, Nürnberg, Berühmte Kunststätten. Nr. 5. 3. Aufl. Leipzig 1907.

Dehio, Handbuch, 1908: G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III. Süddeutschland. Berlin 1908.

## C. Geschichte der Nürnberger Plastik.

Waagen, Kunstwerke, 1843: G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I., Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken. Leipzig 1843.

Bode, Plastik, 1887: Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin bei Grote, 1887.

Pückler, Bildnerkunst, 1904: Siegfried Graf Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts; in Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 48; Straßburg 1904.

Josephi, Katalog, 1910: W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1910.

## D. Spezial-Literatur über Veit Stoß.

Bergau, Dohme, 1878: R. Bergau, Veit Stoß und Adam Krafft; in Dohme's „Kunst und Künstler". Leipzig 1878.

Bergau, Veit Stoß, o. J.: R. Bergau, Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke. Nürnberg bei Schrag o. J.

Daun, Beiträge, 1903: B. Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung; Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn; Leipzig 1903 bei Hiersemann.

Daun, Veit Stoß, 1906: Berth. Daun, Veit Stoß; Künstlermonographien. LXXXI; Bielefeld und Leipzig 1906.

Kopéra, 1907: Féliks Kopéra, Wit Stwosz w Krakowie, in „Rocznik Krakowski", Bd. X. 1907.

# Verzeichnis der Tafeln.

23. Veit Stoß. Hl. Genovefa. Kupferstich P. 10. München.
Simon Leinberger. Hl. Maria Magdalena. Nördlingen; Georgskirche. (Phot. Höfle.)
24. Nikolaus von Leyen. Kruzifix (1467). Baden-Baden.
Simon Leinberger. Kreuzigungsgruppe vom Hochaltar. Nördlingen; Georgskirche.
25. Nikolaus von Leyen. Epitaph von 1464 (Ausschnitt). Straßburg; Münster. (Phot. Dr. W. Müller-Straßburg.)
26. Nikolaus von Leyen. Grabplatte Kaiser Friedrichs III. Wien; Stephansdom. (Nach Gipsabguß.)
27. Nikolaus von Leyen. Grabplatte Kaiser Friedrichs III. (Ausschnitt). Wien; Stephansdom. (Nach Gipsabguß.)
28. Schule des N. von Leyen. Bekrönung des kleinen Rathausportales in Passau (Sandstein).
29. Schule des N. von Leyen; Kruzifix. Passau. Domkreuzgang; Ölbergskapelle.
30. Meister E. S. Hl. Michael. Kupferstich. L. 152. Dresden.
Hl. Michael. Um 1480. Nürnberg; St. Lorenz.
31. Werkstatt Simon Leinbergers um 1490. Altar in St. Helena bei Simmelsdorf.
32. Hans Brand. Grabplatte des Hl. Adalbert (1480—86). Gnesen; Dom.
33. Hans Brand. Tumbenreliefs vom Hochgrabe des Hl. Adalbert. Gnesen; Dom.
Maria. Um 1450. Passau; St. Severin.
34. Veit Stoß. Passionsreliefs für Paul Volckamer. Nürnberg; St. Sebald.
35. Veit Stoß. Passionsreliefs für Paul Volckamer (Ausschnitte). Nürnberg; St. Sebald.
36. Veit Stoß. Flügelgemälde vom Hochaltar. Münnerstatt; Pfarrkirche.
37. Veit Stoß. Hl. Andreas. Nürnberg; St. Sebald.
38. Veit Stoß. Der Kruzifix aus der Sebalduskirche (Ausschnitt). Nürnberg; St. Lorenz.
39. Veit Stoß. Hl. Rochus. Florenz; S. Maria Annunziata. (Mit Erlaubnis des Verlags Grote-Berlin.)
40. Veit Stoß. Maria vom Stoßhause. Nürnberg; Germ. Museum.
41. Veit Stoß. Maria vom Stoßhause (Ausschnitt).
Ausschnitt aus einem Relief vom Fuggergrabe. Augsburg; St. Anna.
42. Veit Stoß. Mariä Verkündigung (1513). Langenzenn; Klosterkirche.
43. Veit Stoß. Hl. Anna Selbdritt. Wien; Aunakirche. (Mit Erlaubnis der K. K. Zentralkommission.)
44. Veit Stoß. Hl. Paulus des Dr. Anton Kreß (1513). Nürnberg; St. Lorenz.
45. Veit Stoß. Maria (Buchsbaumholz). London; South Kensington-Museum.

46. Veit Stoß. Hl. Raphael des Raphael Torrigiani (1516). Nürnberg; St. Jakob.
47. Nach dem Modell des Veit Stoß. Hl. Leopold (Bronze). Innsbruck; Hofkirche.
48. Veit Stoß und Werkstatt. Engelrahmen des Anton Tucher (1517). Nürnberg; German. Museum.
49. Veit Stoß. Hängeleuchter mit Darstellung des „Englischen Grußes“ (1517—19; Ausschnitte). Nürnberg; St. Lorenz.
50. Werkstatt des Veit Stoß um 1510; Kruzifix. Nürnberg; Germ. Museum.
    Werkstatt des Veit Stoß um 1525; Kopf eines Kruzifixes. Nürnberg; Margaretenkapelle auf der Burg.
51. Veit Stoß. Kruzifix des Nikolaus Wickel (1520). Nürnberg; St. Sebald.
    Veit Stoß. Maria und Johannes von einer Kreuzigung (1505—10). Nürnberg; St. Sebald.
52. Veit Stoß. Karton für den Arm eines Kruzifixes (Kreidezeichnung). Feste Koburg.
53. Veit Stoß. Hl. Lorenz. Nürnberg; St. Lorenz.
    Veit Stoß. Maria vom Weinmarkt zu Nürnberg.
54. Veit Stoß. Hochaltar der früheren Nürnberger Karmeliterkirche (1520—23). Bamberg; Obere Pfarrkirche.
55. Veit Stoß. Entwurf (Federzeichnung) für den Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg. Krakau; Archäologisches Institut der Universität. (Mit Genehmigung der Akademie der Wissenschaften zu Krakau.)
56. Veit Stoß. Apostel von einer Himmelfahrt Mariä im Aufsatze des Hochaltars aus der Nürnberger Karmeliterkirche. Bamberg; Obere Pfarrkirche.
57. Ansicht des Inneren der Nürnberger Marienkirche mit dem zerstörten Hochaltar der Welser; gestochen von J. U. Kraus (1696).
    Werkstatt des Veit Stoß 1525—1530. Mariä Heimsuchung vom zerstörten Hochaltar der Frauenkirche. Nürnberg; St. Jakob.
58. Nürnberger Meister unter dem Einflusse des Veit Stoß. Bestattung der Hl. Katharina (Vor 1500). Nürnberg; German. Museum.
59. Schnitzer des Schwabacher Altars. Maria und Johannes Ev. Nürnberg; St. Jakob.
60. Schnitzer der Buchstafeln mit den zehn Geboten. Reliefs zum Leben des Hl. Willibald und der Hl. Ottilie. Eichstätt; Diözesanmuseum. München; Nationalmuseum.

# Register.

A. 1 = Anmerkung Nr. 1. — A. II. Nr. 1 = Anhang II, Nr. 1.

## 1. Künstler und Kunsthandwerker.

## 2. Standort der besprochenen Kunstwerke.

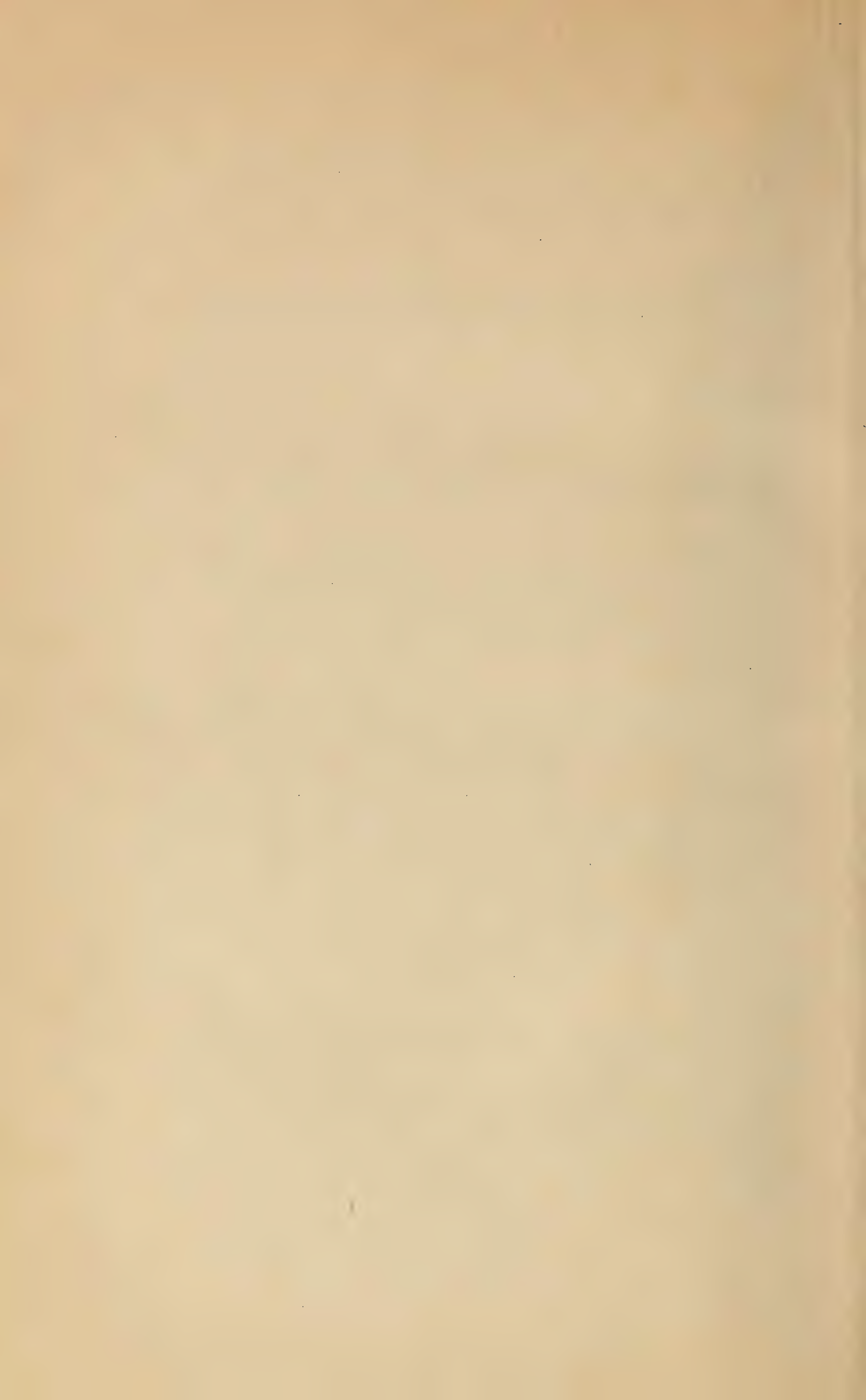
## Berichtigungen:

S. 67. Zeile 12 v. u. lies: „Kleinschwarzenlohe" statt „Katzwang".
S. 108. Zeile 9 v. u. lies: „Ein Vetter des ... erwähnten" statt „der ... erwähnte".
S. 128. Zeile 20 v. o. lies: „Weinmarkt 12" statt „Untere Talgasse 20".
S. 130. Zeile 8 v. o. lies: „Andreas" statt „Bartholomäus".

Die Abteilungen 1, 3 und 4 lagen der philosophischen Fakultät der Universität Halle als Doktor-Dissertation vor.



# Inhalt.



Titel und Einband
zeichnete W. Tiemann. Satz und Druck
von der Buchdruckerei Poeschel & Trepte
in Leipzig

